237 : 38

Max Eisikovits

Polifonia barocului

Stilul bachian

VII – 226
5225

EDITURA
MUZICALĂ
A UNIUNII
COMPOZITORILOR

Scanned with OKEN Scanner

E 33

Max Eisikovits

Polifonia barocului

Stilul bachian

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

Studiul polifoniei Barocului oferă cunoașterea unui singur aspect — dar poate cel mai important — al muzicii epocii. El trebuie sudat în mod necesar cu analiza și studierea aspectului armonic și morfologic, pentru a asigura o viziune de ansamblu asupra tiparelor stilului. Nici una din aceste componente, aparținînd diferitelor discipline, nu se substituie însă studiului compoziției propriu-zise — le premerge doar. Nici una din ele nu-și va putea asuma sarcinile celeilalte — fără a exclude, bineînțeles, unele mici întrepătrunderi inevitabile — ci se vor completa reciproc în vederea asigurării unei sinteze cuprinzătoare. Învățămîntul eșalonat pe stiluri solicită deci, în mod imperios, atît repartizarea sarcinilor unor discipline cu profilul lor determinat, cît și coordonarea lor optimă.

În ceea ce privește lucrarea de față, ea cuprinde patru părți :

1. *Elementele stilului, stăruind, pe lîngă toate celelalte, în primul rînd asupra tratării disonanței — capitol pare-se cel mai vitregit și mai puțin explorat al muzicologiei ;*
2. *Procedeele creației polifonice la două voci, ele constituind sarcini specifice și majore ale disciplinei contrapunctului ;*

iar 3. și 4. sînt dedicate polifoniei la trei și mai multe voci.

Vom articula studiul polifoniei Barocului pe creația nepieritoare a lui J. S. Bach — oricît de temerară s-ar prezenta această tentativă — creație care asumîndu-și cuceririle multiseculare ale artei polifonice și reprezentînd la cel mai înalt nivel de realizare aspirațiile și meșteșugul celei mai strălucite opere a trecutului muzical, oferă, în

Scanned with OKEN Scanner

pofida imensității și complexității ei inepuizabile, premisele cele mai prielnice obiectivului încercării noastre, care în mod iremediabil e sortită însă să rămînă doar un început, fragmentar, infinisabil, *ce așteaptă să fie continuat și întregit.*

Lucrarea de față, continuînd strădania noastră de a parcurge și de a înfățișa aspectele tehnicii marilor epoci de culminație și sinteză polifonică ale muzicii europene, este concepută ca o continuare logică a primei lucrări: Polifonia vocală a Renașterii *(Editura muzicală, București, 1966), a cărei cunoaștere constituie o premisă necesară studierii ei. De asemenea — repetăm — cunoașterea principiilor fundamentale ale armoniei funcționale va trebui să premeargă studiul polifoniei, dată fiind axarea dublă, linear-verticală, a polifoniei bachiene. Prezentînd dezvoltarea evolutivă a elementelor limbajului muzical și a tehnicii polifonice, problemele cu caracter general, expuse în lucrarea mai sus citată, nu vor fi de astă dată repetate. În ceea ce privește părțile II și IV ale lucrării prezente — procedeele creației polifonice — vom sublinia că ele ne vor înlesni de fapt o privire generală, nu numai asupra epocii tratate ci și asupra mijloacelor polifonice ale epocilor ce i-au urmat și care mai bine de un secol și jumătate s-au alimentat în bună parte din exemplul și experiența lui Bach.*

Oare azi, într-o epocă de febrile experimentări, ce par uneori a nega cu desăvîrșire nu numai filonul continuității moștenirii artistice europene, dar uneori și esența umanistă a artei, nu constituie un anacronism stăruirea neînduplecată asupra artei Renașterii și a Barocului? Nu oferă oare acestea un refugiu comod spiritelor „neconformiste" și „înstrăinate" actualității și realității zilelor noastre muzicale, încețoșate din ce în ce mai mult de insondabilele spații abisale ale unui iraționalism și antiumanism ostentativ? Dimpotrivă! Nicicînd n-a fost mai actuală și mai imperativ necesară menținerea trează a interesului și atenției tinerelor generații asupra acestor mari și nesecate izvoare ale reînnoirii și reumanizării artei muzicale, ca astăzi! Trebuie deci întețită lupta contra tuturor acelora care, cu o lipsă regretabilă și dăunătoare a simțului de răspundere, propovăduiesc — deschis sau deghizat — „tabula rassa" asupra trecutului în domeniul învățămîntului artistic, considerîndu-l ca „balast" și plin de „ocolișuri inutile". Or, însușirea experienței și a valorilor artistice ale trecutului reprezintă singurul temei ferm pe care se poate clădi arta zilei de mîine. Spiritul Renașterii și al Barocului, exercitînd o covîrșitoare înrîurire asupra tuturor marilor creatori ai primei părți a secolului nostru, conservă desigur

Scanned with OKEN Scanner

încă rezerve substanțiale în fecundarea și zămislirea viitorului. Ceea ce pe drept cuvînt constituie însă un anacronism, este atît concepția cît și metoda perimată a predării disciplinei contrapunctului, care, desfigurînd stilurile, înăbușindu-le într-un scolasticism arid și îngust, a privat învățămîntul de suflul și prospețimea lor autentică. Lucrarea de față, alăturîndu-se eforturilor de reînnoire a învățămîntului polifonic, intenționează să aducă o contribuție modestă la importanta și stringenta operă de asanare a neajunsurilor pedagogiei muzicale noi. Tipărirea unui curs de polifonie a Barocului, cu toate lipsurile inerente unui început, constituie deci — considerăm noi — un aport original al pedagogiei muzicale românești, rezultat al unei gîndiri și străduințe comune, animate de dorința sinceră a integrării ei pe linia preocupărilor majore ale educației muzicale contemporane.

Autorul

Cluj, 1966

---

[1] Cei contrariați de decalajul îngrijorător între creație și teorie, respectiv de rămînerea în urmă a învățămîntului teoretic, sînt unanimi în a recunoaște insuficiențele învățămîntului polifonic, care se plafonează — precum observă just și Boulez, într-unul din articolele sale dedicate problemei învățămîntului — în genere la tratarea polifoniei bachiene, ignorînd cele două secole ce i-au urmat. Îngrijorarea, firește, este mai mult decît justificată. *Și măcar de s-ar axa acest învățămînt pe parametrii autentici ai stilului bachian!* Adevărul e că majoritatea cursurilor mai vechi și mai noi nu fac în realitate altceva decît să-l parafrazeze pe Fux, care în al său *Gradus ad Parnassum* (1725) — departe de a oglindi cuceririle epocii sale — perpetuează în domeniul învățămîntului polifonic un stil cvasi-palestrinian, altenat, hibrid, semănînd confuzie și o viziune științifică mai mult decît discutabilă, care dispare, din păcate, foarte greu. Punerea la punct deci, fie chiar numai în domeniul atît de important al tratării disonanței, este nu numai salutară, dar oferă un prim pas indispensabil asanării atît de scadente a stării precare a învățămîntului polifonic în genere. În consecință, condiția prealabilă, premisa inițierii unei reforme eficiente în scopul modernizării studiului contrapunctic constituie, fără doar și poate, restabilirea veridică a stilului bachian autentic, debarasat de reziduurile și măsluirile arbitrare și derutante ale unui scolasticism dăunător, ce-l eclipsa și mistifica de peste două secole.

Scanned with OKEN Scanner

CONTEMPORANEIZAREA ÎNVĂȚĂMÎNTULUI POLIFONIC: NECESITATEA RESTRUCTURĂRII LUI PE PRINCIPII ȘI METODE NOI

Reconsiderarea învățămîntului polifonic, cu implicațiile ei multiple, constituie incontestabil și azi unul din capitolele cele mai scadente și totodată controversate ale pedagogiei și muzicologiei noi. Suscitînd discuții pasionate, spiritele cele mai lucide ale epocii noastre — de la Kurth pînă la Hindemith și Boulez — au sesizat grava rămînere în urmă și contradicțiile derutante ale acestei importante ramuri a învățămîntului muzical teoretic, care, fiind tributară în continuare unei concepții pedagogice anacronice, desuete, stăvilește eforturile îndreptate spre o reînnoire radicală, sub toate raporturile ei, atît de stringentă și necesară. Dublat de inerție și rutină, ostil reevaluărilor în lumina rezultatelor muzicologiei și gîndirii pedagogice contemporane, învățămîntul polifonic de azi se desfășoară în bună parte într-un cadru învechit, deasupra căruia plutește încă ceața densă, impenetrabilă, a prejudecăților înrădăcinate de secole, și scutul „tradiției", rău înțeleasă și invocată abuziv.

Regretatul muzicolog danez Knud Jeppesen, analizînd, în prefața lucrării sale *Stilul palestrinian și disonanța* (publicată în limba germană, Leipzig, 1925) sursele confuziilor și contradicțiilor ce abundă în tratarea problemei disonanței în viziunea numeroșilor teoreticieni, după ce avertizează judicios asupra necesității utilizării cu prudență a contribuției teoreticienilor vechi la istoria tehnicii disonanței — piatră de încercare a fiecărui stil și tratat de contrapunct — identifică și cauza deficiențelor în următoarele împrejurări, ce sumează totodată și critica majorității cursurilor uzuale de contrapunct nu numai din trecut, ci și a celor ce continuă să apară și în zilele noastre, ca o ignorare a constatărilor sale extrem de prețioase și demne de a fi luate în considerare:

1. Tendința teoreticienilor de a teoretiza pe cont propriu.
2. Comoditatea, care face pe teoreticieni să abordeze în expunerea lor, în mod necritic, reguli din cărți mai vechi.
3. Simțul șovăielnic al teoreticienilor în stabilirea coordonatelor unei epoci trecute, ca de exemplu în cazul lui Fux.
4. Considerațiile pedagogice, care de cele mai multe ori se manifestă printr-o tendință de simplificare [1].

[1] Knud Jeppesen: *Op. cit.*, traducere în limba română de Ion Husti, pag. 10 (manuscris).

Analizînd deci cauzele crizei învățămîntului polifonic, vom ajunge la concluzia că ele vizează de fapt în ansamblul lor necesitatea imperativă a reconsiderării celor trei aspecte fundamentale ale sale : *obiectivele, problematica* — fondul, eșalonarea și probitatea științifică a materialului propriu-zis — și *metodologia disciplinei,* servind asigurarea unei eficacități optime în procesul de însușire a tehnicii polifonice.

I. Sub raportul *obiectivelor majore* ale învățămîntului polifonic, aplicat studenților aparținînd diferitelor secții (muzicologie, compoziție, pedagogie, interpretare), va trebui să stabilim că unele dintre ele vor fi *generale, comune tuturor secțiilor,* iar altele *proprii* doar anumitor secții.

Obiectivele generale, comune vor viza :

a) *lărgirea orizontului cultural-muzical* prin cunoașterea și analiza aprofundată și multilaterală a creației polifonice aparținînd diferitelor epoci ;

b) *dezvoltarea inventivității melodice* ;

c) *dezvoltarea auzului, a percepерii și receptivității polifonice* — premise indispensabile gustării, înțelegerii și aprecierii juste a valorii și frumuseții autentice a capodoperelor literaturii muzicale ;

d) *promovarea gîndirii polifonice* pe două și pe mai multe planuri simultane, condiție prealabilă maturizării inteligenței și a unei sensibilități muzicale diferențiate

Însușirea scrisului, a tehnicii contrapunctice, a meșteșugului și experienței artistice propriu-zise primează, firește, în cazul studenților de la *compoziție,* conturînd sarcinile specifice ale acestei secții, după cum inițierea în munca de cercetare științifică face parte, în primul rînd, din atributele proprii secției de muzicologie.

În consecință, considerăm că această diferențiere în domeniul obiectivelor pe care le urmărim în cursul desfășurării procesului de învățămînt este necesară și vitală și *va asigura un randament optim prin înlăturarea unor eforturi zadarnice și demoralizante în același timp* în cadrul secțiilor de pedagogie și instrumente spre exemplu, interesate mai mult în aspectele *de cunoaștere, de pătrundere și de informare* în genere a fenomenologiei polifonice, decît în obținerea unei dexterități — practice, scrise — iluzorie, firește, în cele mai multe cazuri.

II. În ceea ce privește *problematica* disciplinei, se constată, în practica pedagogiei noastre, confruntarea a două concepții și puncte de vedere diametral opuse, ireconciliabile. Pe de o parte persistă tendința de a aborda o tehnică contrapunctică „abstractă", „atemporală", neaxată în mod concret pe o creație dată dintr-o anumită epocă sau anumit stil ; *pe de altă parte se conturează din ce în ce mai hotărît concepția ancorării învățămîntului contrapunctic în creația și tehnica concretă a marilor epoci de culminație și sinteză ale trecutului și prezentului muzicii europene.*

În ce ne privește ne-am expus punctul de vedere în cadrul lucrării *Polifonia vocală a Renașterii.* Vom repeta de astă dată doar faptul că nu concepem tehnică desprinsă de stil, inexistentă ca atare în realitatea artistică și antiștiințifică în consecință, ci *numai în cadrul și în matca ei stilistică* ce au generat-o. Lucrările fundamentale și determinante orientării în viitor ale studiului polifonic, realizate în secolul nostru (monografiile lui E. Kurth și K. Jeppesen), pledează în

Scanned with OKEN Scanner

favoarea acestei teze, ca punct de plecare spre o nouă eşalonare şi îndrumare a învăţămîntului polifonic. De asemenea, sesiunea din septembrie 1962, ţinută la Roma, a Consiliului Internaţional Muzical (C.I.M.), a luat ferm poziţie în favoarea abordării învăţămîntului teoretic muzical pe criteriul stilurilor. Marile centre de prestigiu ale muzicologiei moderne (universităţile engleze, spre exemplu) îşi organizează de asemenea cursurile de muzicologie în spiritul acestor consideraţii majore. Totuşi disputa n-a luat sfîrşit, iar şubrezenia şcolii vechi nu este susţinută de nici un sistem de argumentare cîtuşi de puţin acceptabil ; *în consecinţă eforturile trebuie continuate faţă de balastul inerţiei şi al comodităţii.*

Marile capitole indispensabile atingerii scopurilor enunţate sînt : *polifonia vocală a Renaşterii, stilul palestrinian* în special, *polifonia vocal-instrumentală a Barocului (stilul lui Bach),* privite din perspectiva zilei de azi, *tehnica polifonică a primei părţi a secolului nostru,* îndeosebi şcoala corală *a cappella est-europeană* şi *studiul contrapunctului dodecafonic,* pentru a încheia prezentarea — fie numai în etapele ei cele mai semnificative — a dezvoltării tehnicii polifonice în muzica europeană a ultimei jumătăţi de mileniu, ce coincide, fără doar şi poate, cu epoca ei de strălucire şi grandoare.

În consecinţă, periodizarea învăţămîntului polifonic, debarasat de reziduurile conceptului învechit, tratînd deci tehnica polifonică vie a creaţiei marilor epoci, într-o neîntreruptă dezvoltare dialectică, se impune de la sine : polifonia renascentistă (anul I), polifonia barocă (anul II) şi aspectele primordiale ale tehnicii polifonice contemporane (anul III—IV) [1]. Însă această periodizare evolutivă a materialului abordat, nu se va putea interpreta nicidecum în sensul reducerii ei la o „istorie a polifoniei", obiectivul ei esenţial rămînînd — repetăm — *însuşirea, în măsura optimă, a spiritului şi a tehnicii contrapunctice,* a experienţei ei artistice propriu-zise, a dezvoltării elementelor limbajului muzical, sesizarea şi asimilarea aspectelor evolutive continue ale acestui proces dialectic milenar. În scopul ilustrării inconvenientelor evidente şi grave, adesea absurde ale conceptului contrapunctului „atemporal", este suficient, şi edificator în acelaşi timp, să aruncăm o privire fugară măcar asupra majorităţii covîrşitoare a manualelor de contrapunct ale secolului trecut — parafrazări anoste şi lipsite de aport personal ale lucrării lui Fux [2] pe care însuşi Bach o ignora în activitatea sa pedagogică, după mărturisirile fiilor săi către Forkel.

Tratînd un stil pseudo-palestrinian, pigmentat de unele elemente nemărturisit baroce, Fux constrînge învăţămîntul contrapunctic în cămaşa de forţă a unui scolasticism medieval, pe care nici chiar un Palestrina, spirit selectiv şi sever

---

[1] Firește, într-un plan de învățămînt rezonabil, eşalonat pe principiul tratării celor cinci mari epoci (Renaşterea, Baroc, Clasicism-vienez, Romantism, Secolul XX) pe parcursul a 5--6 ani necesari de învăţămînt şi ai coordonării şi concentrării tuturor disciplinelor teoretice asupra uneia şi aceleiaşi epoci, cele trei capitole ale polifoniei se vor preda în anii corespunzători abordării epocilor respective, dublîndu-se, respectiv alternîndu-se cu învăţămîntul armoniei.

[2] J. Fux : *Gradus ad Parnassum,* Wien, 1725, lucrare apărută deci după cunoaşterea unei bune părţi a creaţiei bachiene şi continuînd dogmatic tradiţiile împietrite ale disciplinei contrapunctului ; perpetuează un stil hibrid, iar sub aspect metodologic, binecunoscutul „sistem al speciilor". Lucrarea era considerată ca depăşită chiar în timpul său (H. Riemann : *Geschichte der Musiktheorie,* pag. 395), „ceea ce însă, remarcă Kurth, nu afectează faptul ca predarea contrapunctului să se axeze şi azi mai mult pe Fux decît pe Bach." *(Grundlagen des linearen Kontrapunkts,* ediţie nouă, Bern, 1956, pag. 105).

disciplinat prin excelenţă, nu l-a respectat întocmai. Aşezarea lucrării lui Fux la temelia învăţămîntului contrapunctic de mai tîrziu şi a lucrărilor ce s-au scris într-o perioadă de peste două secole, cu un simţ surprinzător de redus al responsabilităţii şi probităţii ştiinţifice, echivalează de fapt cu stagnarea îndelungată şi discreditarea valorii acestui învăţămînt. *O restructurare grabnică, sub raportul fondului, al eşalonării materialului, pe baza creaţiei marilor epoci, a stilurilor polifonice, constituie deci sarcina primordială a reformei învăţămîntului polifonic,* care fără acest prim pas decisiv, rămîne plafonat de fapt şi mai departe la viziunea îngustă a începutului secolului al XVII-lea. Absolutizarea în timp şi neraportarea unui arsenal arbitrar de reguli la epocă şi stil, adîncind şi mai mult, prin lipsa lui de articulare de practica vie a creaţiei, ruptura teoriei de realitate, sporeşte haosul în conştiinţa studentului, condamnîndu-l la o jalnică şi demoralizatoare împotmolire în desişurile unui scolasticism lipsit de orice perspectivă, ce nu are nimic comun, nu numai cu arta şi realităţile actuale, dar nici cu cea a lui Bach, măcar. *Aceasta, constituind un anacronism fără precedent, ar priva învăţămîntul polifonic de minimele şanse de a se situa în ierarhia disciplinelor universitare de valoare şi nivel contemporan!* Toate sforţările, demne de o cauză mai bună, de a întîrzia sau de a împiedica realizarea acestui obiectiv primordial — eşalonarea pe epoci şi stil a învăţămîntului teoretic muzical — *afectează inevitabil, prin zădărnicirea aspiraţiilor la cuceririle gîndirii ştiinţifice contemporane, interesele dezvoltării şi perfecţionării pregătirii profesionale ale generaţiilor tinere, care — pentru a deveni muzicieni cu o cultură muzicală completă, capabili să urmărească procesul multilateral al dezvoltării elementelor limbajului muzical pe parcursul veacurilor — vor trebui negreşit înarmate cu noţiuni şi cunoştinţe suficiente din domeniul acestor trei mari etape ale dezvoltării artei polifonice.*

Abolirea conceptului retrograd al contrapunctului „atemporal" este deci un imperativ indispensabil al contemporaneizării învăţămîntului muzical superior.

Recunoaşterea acestei necesităţi stringente l-a îndemnat pe Jeppesen să scrie cursul său de contrapunct, axat pe stilul palestrinian, marcînd în pedagogia muzicală, de valoare într-adevăr ştiinţifică, o salutară şi semnificativă cotitură. Păcat că lucrarea se limitează numai la tratarea elementelor de stil ale creaţiei liturgice — firește cu pondere hotărîtoare în opera lui Palestrina — ignorînd creaţia sa laică, care prezintă particularităţi stilistice sub toate raporturile semnificative din punctul de vedere al progresului continuu. Omiţînd totodată — conform unei tradiţii îndelungate — trăsăturile caracteristice ale structurii verticale, armonice ale epocii — element fără de care viziunea în ansamblu asupra unui stil va rămîne întotdeauna eclipsată — lucrarea rămîne astfel totuşi incompletă, în pofida marilor ei merite.

Dacă stilul palestrinian, graţie în primul rînd lucrărilor citate ale lui Jeppesen, precum şi completărilor parţiale ulterior aduse [1], azi ne este în sfîrşit cunoscut în trăsăturile sale generale, clarificarea stilului, respectiv a tehnicii polifonice a Barocului, care culminează şi este întruchipată în primul rînd prin creaţia lui J. S. Bach, cu toate contribuţiile preţioase aduse de numeroşi cercetători, preocupaţi poate mai mult de aspectele morfologice şi estetice ale grandioasei sale opere, decît de aspectele tehnicii polifonice propriu-zise, lasă însă mult de dorit. L. Bussler, H. Riemann, E. Kurth, M. Zulauf, W. Tell, H. Viecenz,

[1] Vezi Povl Hamburger: *Studien zur Vokalpolyphonie*, 1956; Bàrdos László: *Modàlis hàrmoniàk*, Budapest, 1961 etc.

Scanned with OKEN Scanner

N. David și alții, au, firește, merite importante în scrutarea tainelor meșteșugului neîntrecutului maestru al scriiturii polifonice care a fost J. S. Bach, totuși un curs al polifoniei bachiene — implicit al Barocului — ne lipsește încă.

Modesta contribuție a Școlii clujene încrestează doar un început, o intenție bine venită de a continua investigațiile în această direcție, cu atîtea necunoscute încă.

Nu vom greși, credem, afirmînd că aceste două mari capitole — stilul palestrinian și stilul bachian — *formează osatura, pilonii de bază ai învățămîntului polifonic.*

Fără ele, eforturile în scopul atingerii obiectivelor enunțate se vor dovedi efemere și irealizabile. În ceea ce privește ultimul capitol al învățămîntului polifonic — cel contemporan — stăm, ori cît de paradoxal s-ar părea, parțial totuși mai bine. Datorită lucrărilor lui Roman Vlad, E. Krenek, H. Eimert, R. Leibowitz, H. Jelinek, J. Rufer etc., tehnica contrapunctului dodecafonic este azi poate mai temeinic cunoscută decît cea bachiană.

Este un motiv în plus pentru depunerea unor eforturi susținute, ca decalajul acesta, cît și carențele prezente încă în tratarea polifoniei baroce să dispară cît mai curînd, în interesul unui învățămînt echilibrat, incluzînd toate zonele sale indispensabile

III. Nici sub raportul *metodologiei,* de predare propriu-zisă, atît de importantă din punct de vedere al eficacității și realizării în condiții optime a obiectivelor procesului de învățămînt, situația nu se prezintă mai satisfăcătoare. Sistemul speciilor, o moștenire a scolasticismului medieval, continuă să domine și azi, în pofida tuturor criticilor aspre ce i s-au adus în ultima jumătate de secol, datorită inerției, refractară eforturilor solicitate de necesitatea tot mai stringentă a căutării unor mijloace metodologice noi, adecvate scopurilor urmărite.

Autorul rîndurilor de față, în *Polifonia vocală a Renașterii,* a atras de asemenea atenția asupra gravelor inconveniente ale acestui sistem perimat. Fără a recapitula constatările făcute, vom reaminti doar, că acest sistem, *riscînd în conștiința începătorului neavizat, identificarea însăși a tehnicii și a problematicii disciplinei cu sistemul „speciilor" ca scop în sine, facilitează deplasarea centrului de atenție de la creație și inventivitate melodică* — esența și preocuparea majoră a studiului polifonic — *la simple și inevitabil precare combinații de sunete,* încorsetînd astfel fantezia melodică, silită să se refugieze într-un domeniu situat în afara sferei artei și a frumosului muzical. Înăbușind orice spontaneitate creatoare, *toată atenția este îndreptată asupra compatibilității verticale, în dauna gîndirii și realizării lineare.* Înlocuind în realitate primatul factorului linear-melodic, cu cel vertical-armonic, sistemul speciilor, conținînd o contradicție de neînlăturat între principiile enunțate și rezultatul generat, ridică o barieră de netrecut în calea atingerii obiectivelor urmărite. Firește, aceste inconveniente au fost sesizate cu mult înainte. Însuși J. S. Bach — precum reiese din mărturiile urmașilor săi — a apreciat just, în activitatea sa didactică, valoarea mai mult decît discutabilă a acestei metode rigide și rudimentare[1]. În primele decenii ale secolului nostru,

[1] Fiul lui Bach, Philipp Emanuel, scria lui J. N. Forkel : „Ging mein Vater gleich an das Nützliche seinen Scholaren mit Hinweglassung aller der trockenen Arten von Kontrapunkten, wie sie in Fuxen und anderen stehen". (Citat de W. Weismann în studiul său *Ist Komponieren lehrbach,* din „Deutsches Jahrbuch der Musik Wissenschaft", Leipzig, 1966, pag. 97).

Scanned with OKEN Scanner

datorită criticii ample și ascuțite a lui E. Kurth, se concretizează șubrezenia semnalată. Iată doar cîteva spicuiri, pe cît de ironice pe atît de îndreptățite însă, din concluziile lui Kurth, față de această metodă, care, în ciuda unui faliment evident, continuă să supraviețuiască. „Înverșunarea cu care și astăzi se cramponează studiul contrapunctului de sistemul lui Fux — care fără să fi rezultat de fapt din esența teoriei însăși, ci doar dintr-un schematism stîngaci — nu este decît rodul unui spirit pedagogic, care neputînd genera vreo eficacitate ci doar din nou spiritul schematismului, este incapabil să distingă un punct de vedere didactic just de unul lipsit de rațiune și care, în tipicăria celor cinci specii — o autentică desfătare pentru toți pedanții — știe să adopte întotdeauna mijlocul (pedagogic) de a stăvili de la început elanul elevilor în abordarea unei desfășurări mai libere. Întreaga metodă, atît în fundamentarea cît și în detaliile ei, este atît de absurdă, încît unui elev inteligent, care vrea în mod onest să studieze o tehnică contrapunctică, îi poate fi de folos cel mult prin faptul că îl obligă să pătrundă cu propria-i intuiție, nemijlocit și independent în esența artei polifonice“ [1]. Și totuși această metodă persistă, reclamînd o adevărată risipă de energie pentru a fi definitiv și integral înlăturată din calea însănătoșirii și contemporaneizării învățămîntului polifonic. *Ariditatea și aciditatea sistemului amenință cu secătuirea interesului și a bucuriei abia trezite în cel ce așteaptă emoționat defrișarea primelor taine ale artei polifonice.* Ratează orice elan și revărsare naturală a instinctului melodic și torturează fantezia creatoare, ce se zbate în cătușele unui didacticism sec, zădărnicind aspirațiile generoase ale începătorului, ce se irosesc fără sens și satisfacție într-o platitudine lamentabilă și în contorsiuni acrobatice, neartistice și antimuzicale !

Ceea ce preconizăm pentru viitor, *nu este nicidecum o nouă dogmă sau un nou sistem speculativ, ci o atitudine nouă și constructivă, debarasată de prejudecăți și inerție, izvorîtă din realitățile artei vii* față de problemele disciplinei, și care, înscriindu-și ca principiu de bază echivalența noțiunilor de *a contrapuncta* și de *a crea,* să înlesnească realizarea obiectivelor propuse în măsura maximă. Trebuie găsită soluția în care învățămîntul și arta nu se neagă și nu se exclud reciproc, ci se împletesc armonios, iar învățămîntul se pune cu modestie în slujba artei și a creației, unicul temei și singura călăuză firească și legitimă a întregului proces de învățămînt. Studiului polifonic trebuie să i se impregneze de la bun început un suflu antrenant de inventivitate, de creație, care, chiar în limitele modeste ale începutului, să permită tentative din ce în ce mai încurajatoare de afirmare ale tînărului muzician, menite să instaureze un climat stimulator și propice eflorescenței individualității creatoare, în locul unui automatism mecanic, depersonalizant.

De fapt, preocupările în vederea restructurării învățămîntului polifonic pe principii și metode noi — precum știm — nu sînt de ultimă oră. Înaintea apariției lucrării citate a lui Kurth, la sfîrșitul secolului trecut, Ludovic Bussler, în lucrarea sa meritorie *Kontrapunkt und Fuge im freien Tonsatz* (Berlin, 1878, reeditată de Hugo Leichtentritt în 1912), încercînd să dea un profil mai original lucrării sale, axată în primul rînd pe stilul lui Bach, *ignoră sistemul speciilor,* pe motiv că în stilul „liber“ ele sînt lipsite de importanță și ar însemna doar o risipă de timp, fără sens. De asemenea trebuie relevată lucrarea

[1] *Op. cit.*, ed. nouă, pag. 132—133.

Scanned with OKEN Scanner

lui Felix Draeseke *Der gebundene Stil, Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge* (1902) care, în străduința sa de a diminua rigorile exacerbate ale sistemului, renunțînd la primele două specii, preconizează începerea studiului cu asocierea unui *cantus firmus* din note întregi cu un contrapunct compus din pătrimi egale. Aceasta, firește, prezintă doar o atenuare a deficiențelor sistemului, o „accentuare ceva mai reliefată a momentului melodic" (Kurth), dar nicidecum depășirea lui.

Încercările de a înlătura atotputernicia multiseculară a acestui sistem se întețesc, firește, după apariția lucrării lui Kurth, fără ca să pună capăt însă numărului considerabil de cursuri, confecționate prin reînmănuncherea locurilor comune ce abundă în paginile lucrărilor vechi, prăfuite. Dintre tentativele demne de subliniat de a evada din acest cerc vicios vom releva doar cîteva, pentru a ilustra acuitatea problemei :

Kontrapunkt der strenge Satz de M. Springer și F. Hartmann (Wien, 1936). Autorii, identificîndu-se cu vederile lui Kurth și abordînd în consecință ca punct de plecare linia melodică, reușesc — prin abolirea speciilor — să ne ofere o lucrare de respirație nouă, în ciuda impurităților ei stilistice.

Strict counterpoint in Palestrina Style de Alan Busch (London, 1948). Situîndu-se de fapt pe pozițiile reformiste ale lui Draeseke, reprezintă o nouă încercare de a destrăma rigiditatea mecanică a sistemului speciilor ; combinînd specia II cu I, iar III cu primele două etc., ne oferă deci o concepție eclectică, sub raport metodologic. Rezumîndu-se doar la tratarea contrapunctului la două voci — concepție cu totul inadmisibilă în tratarea stilului palestrinian — lucrarea rămîne doar un început, deficitar chiar în cadrul dat.

Un interes mult sporit va trebui acordat lucrării lui Herbert Viecenz: *Die Kunst des Kontrapunktierens* (Halle, 1951), care aduce o contribuție semnificativă sub aspectul reprofilării învățămîntului polifonic. Abandonînd cu desăvîrșire tiparele învechite, autorul expune procedeele de creație și formele polifonice bachiene cu ajutorul prelucrării unui singur coral. Evitînd însă tratarea elementelor de stil — condiție prealabilă și *indispensabilă* atît cunoașterii și asimilării stilului, cît și oricărui început de elaborări practice — lucrarea lui Viecenz, cu tot aportul ei original și valoros, nu întrunește condițiile unui curs de utilitate practică, în serviciul învățămîntului.

Un suflu nou, reconfortant, străbate de asemenea lucrarea lui Werner Tell: *Neues Lehrbuch des Kontrapunkts* (Leipzig, Berlin, 1955), subliniată și în paginile cărții *Polifonia vocală a Renașterii*. Autorul — schițînd succint unele elemente de stil, procedee de creație și forme contrapunctice ale polifoniei baroce și subliniind just atît necesitatea pornirii de la linia melodică, cît și a asocierii *nu a două sunete, ci a două linii melodice diferite* — marchează un aport substanțial în conturarea și desăvîrșirea unei concepții metodologice noi.

Pe linia acestor căutări noi se situează, în fine, și lucrarea *Polifonia* de Grigoriev și Müller (Moscova, 1961), pătrunsă de spiritul necesității reînnoirii învățămîntului polifonic.

Am schițat în cele de mai sus — desigur fără pretenția de a epuiza problema — unele preocupări ce vizează reînnoirea învățămîntului polifonic sub raportul metodei, subliniind aspectele ce ni se par pozitive în afirmarea căutării căilor noi de urmat. Concluzia ce se degajă din aceste lucrări, rezultat al efortului depus

Scanned with OKEN Scanner

în scopul ieșirii din gravul impas al pedagogiei contrapunctului, generat de prelungirea prea îndelungată a agoniei sistemului speciilor, este evidentă și exclude orice nedumerire: *procesul de învățămînt va trebui axat în viitor pe realitățile vii ale creației polifonice* și nicidecum pe ficțiunile speculative ale unor teoreticieni, care, preferînd aerul îmbîcsit de laborator revărsării torențiale a creației marilor epoci polifonice ale trecutului și prezentului artei muzicale, stăvilesc calea asanării învățămîntului teoretic muzical.

Autorul rîndurilor de față, în dorința de a valorifica și a continua eforturile depuse în acest domeniu, a întreprins elaborarea unui ciclu-triptic, prezentînd, în etapele cele mai semnificative, evoluția tehnicii polifonice europene din ultima jumătate de mileniu: *Polifonia vocală a Renașterii (stilul palestrinian)* (Editura muzicală, București, 1966); *Polifonia Barocului (stilul bachian)*, în sfîrșit, ultima parte a ciclului, aflată în elaborare, *Aspecte ale tehnicii polifonice din prima jumătate a secolului XX*.

Tripticul, ținînd seama de inițiativele și impulsurile prețioase ale gîndirii și realizării pedagogice din ultimele decenii, se axează consecvent, sub raport conceptual și metodologic, pe eșalonarea lui în două mari capitole: *elementele de stil* și *procedeele creației polifonice*, deosebindu-se astfel fundamental de profilul cursurilor tradiționale. Va trebui însă să repetăm că această concepție, constituind o sinteză a rezultatelor gîndirii pedagogice a secolului nostru, *nu oferă nicidecum în amănuntele ei un sistem finit, dogmatic, care să se substituie celui vechi.* Intenționăm doar precum am mai precizat în prima parte a lucrării noastre să trasăm procesului de învățămînt o albie nouă, firească, izvorîtă din realitățile vii ale artei polifonice și care nu numai că nu exclude, *dar și condiționează reușita ei de inițiativa, de spiritul creator și de efortul de adaptare continuu la condițiile date ale unui îndrumător exigent și bine orientat* în domeniile respective, care rămîne factorul *determinant* în reușita procesului de învățămînt, cursul scris servindu-i doar ca un mijloc auxiliar.

Avînd deci puncte de vedere comune, îndrumarea învățămîntului va prezenta, pe întreg traseul lui, o concepție unitară și organică nu numai sub aspectul abordării materialului, dar și sub acela al metodei, înlesnind astfel parcurgerea și asimilarea — în liniile sale esențiale — a evoluției tehnicii artei polifonice europene, în lumina unor principii și criterii comune.

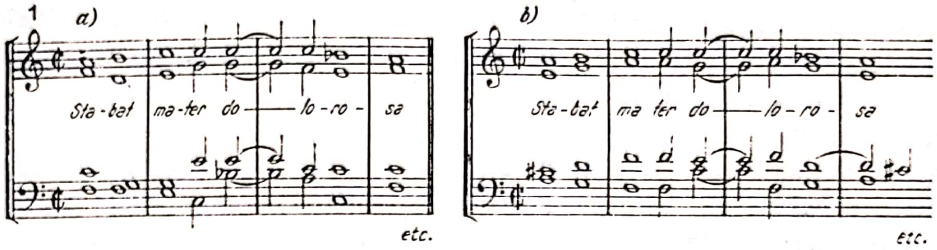
Partea I, conținînd elementele de stil, se referă la sistemul (materialul) sonor, linia melodică cu diversele ei aspecte și implicații, ritmul, coordonatele polifoniei, tratarea disonanței — precum și la particularitățile structurii armonice a epocii date. În ceea ce privește acest ultim element de stil — structura armonică — cursurile vechi de contrapunct, datorită concepției dăunătoare cu privire la pretinsa „autonomie" a celor două dimensiuni ale muzicii la mai multe voci — lineară și verticală — îl ignorau deobicei cu desăvîrșire. Recunoscînd însă indisolubila unitate organică, simbioza, celor două dimensiuni, *vom refuza conceptul polifoniei „pure", și o vom trata întotdeauna în funcție de contextul ei armonic.* Procedînd altfel, rezultatul va fi inevitabil un produs hibrid, lipsit de autenticitatea stilului. Și alți autori în trecut (W. Hohn, K. Jeppesen etc.) au sesizat importanța structurii armonice în construcția polifonică, fără ca să tragă concluziile necesare ce se impun în urma acestei intuiții juste. W. Hohn [1], citîndu-l pe I. Ouli-

[1] W. Hohn: *Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenosser*, Regensburg-Rom, 1918, pag. 13—14.

Scanned with OKEN Scanner

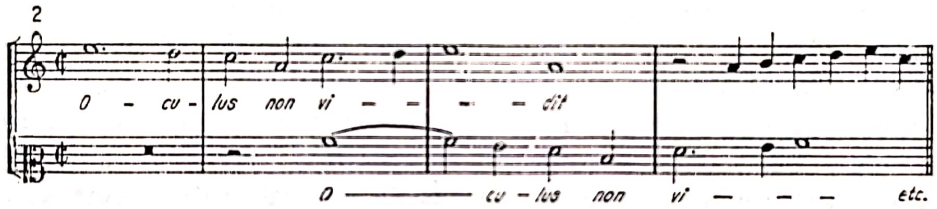
bischeff (*Mozarts Leben*, 1847), prezintă un scurt fragment din *Stabat Mater* de Palestrina, armonizat tonal-funcțional, (exemplul *a*) denaturîndu-i-se astfel grav caracterul modal ; îl confruntă apoi cu originalul (exemplul *b*), ce emană o atmosferă „celestă", cu alte cuvinte, adecvată stilului :

1



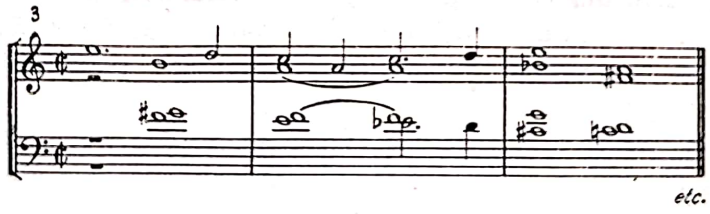
Deși confruntarea acestor două variante este pe deplin concludentă, privind ponderea particularităților structurii armonice modale, față de cea tonal-funcțională, totuși în tratatul lui, Hohn, mulțumindu-se în fond cu constatările făcute, nu schițează principiile armoniei modale indispensabile evitării acestor greșeli grave în viitor. Jeppesen [1], supunînd aceluiași procedeu comparativ fragmentul incipient al motetului la două voci *Oculus non vidit* de Lasso, consideră că tratarea disonanței „în mod liber" constituie factorul care anulează autenticitatea structurii originale :

2



Armonizînd acest fragment în maniera tonal-funcțională :

3



autorul constată cu justețe că „subit s-a schimbat totul. Liniștea și inocența de pînă acum cedează unei patimi stăvilite printr-un efort, totul este acum tensiune, încordare, neliniște" ; și continuă : „iar această întreagă schimbare se operează exclusiv prin efectul disonanței, care este incontestabil unul dintre cei mai puternici factori ai expresiei muzicale" [2]. Ne vom permite să nuanțăm doar formularea constatării lui Jeppesen, în sensul că această schimbare într-adevăr violentă nu se

[1] K. Jeppesen : *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig, 1925
[2] *Op. cit.*, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

datorește de fapt „exclusiv" efectului disonanței propriu-zise, *ci mai mult inadvertenței întregei structuri armonice*, căreia tratarea disonanței i se include doar ca unul din componente. *Substituirea structurii linear-modale cu o structură armonică tonal-funcțională inadecvată, străină ambianței melodice, constituie sursa acestei „mezalianțe" culpabile!*

În ciuda intuirii, în fond juste, a ponderii structurii verticale, autorul nu identifică de fapt nici el aspectele proprii ale armoniei palestriniene, sarcină rezervată deceniilor viitoare, mulțumindu-se cu constatarea judicioasă că „acordurile în sine nu prezintă (la Palestrina) interes. Ele nu-și trăiesc încă viața lor puternică și proprie, ca de exemplu la Bach". Față de această formulare ca atare, firește nu este nimic de observat. În sine, acordurile la Palestrina, desigur că nu prezintă un prea mare interes. Dar structura armonică proprie, cu legile ei evidente, constituie un factor propriu, un perimetru stilistic *caracteristic* epocii, cu diferențele ei izbitoare față de concepția tonal-funcțională a lui Bach.

Recunoscînd deci importanța structurii verticale, cu legile ei proprii într-o matcă stilistică dată, ea va trebui relliefată în limita *principiilor ei* determinante în cadrul învățămîntului contrapunctic, pentru a asigura învățămîntului axat pe stiluri, autenticitatea științifică. Sublinierea rolului factorului armonic, în învățămîntul contrapunctic, *nu pledează însă nicidecum în favoarea fuzionării*, în practica pedagogică, a celor două discipline, care, cu toate că prezintă contingențe ce nu pot fi neglijate, își vor păstra profilul lor, cu obiectivele lor primordiale bine delimitate. Ele diferă atît sub raportul momentului generator, cît și al finalității sferei disciplinelor. *Menținerea și mai departe a celor două discipline, însă strîns corelate și sudate între ele, corespunde necesității studierii organizate a aspectelor celor două dimensiuni ale artei muzicale la mai multe voci*[1].

În timp ce armonia pleacă de la acord, ca entitate verticală, și scrutează afinitățile și legile joncțiunilor acordice, contrapunctul pleacă de la linia melodică pe care o va dezvolta în funcție de solicitările compatibilității verticale. Raportul între linia melodică și structura verticală nu este — precum știm — nici unic, nici invariabil; el suferă schimbări în cadrul stilurilor. Polifonia renascentistă — stilul palestrinian prin excelență — se axează pe primatul factorului melodic-linear. Armonia modală, rezultînd din coincidența, suprapunerea liniilor izolate, prezintă un caracter oarecum „intervalic" față de cel „armonic" al Barocului, spre exemplu. Din aceasta rezultă necesitatea imperioasă a abordării polifoniei baroce sub un unghi dublu: linear-vertical.

În consecință, avînd în vedere caracterul primordial linear, debarasat de considerentele *a priori* armonice ale polifoniei palestriniene, am inclus noțiunile de bază ale armoniei modale *după tratarea bicinei*, care la acest stadiu, doar în momentele ei cadențiale vizează factorul vertical propriu-zis, în preajma tratării contrapunctului *la trei și mai multe voci. În schimb, linia monodică a Barocului fiind generată și impregnată și ea de spiritul tonal-funcțional, legile ei fundamentale vor fi etalate chiar înaintea monodiei, concepută în acest climat.* În cadrul

---

[1] Ceea ce trebuie să dispară însă cît mai grabnic este separarea lor rigidă, generatoare de atîtea contradicții și absurdități în conștiința studentului. Vor trebui însă corelate organic aceste două discipline — care prezintă două aspecte ale aceluiași fenomen — eliminînd atît deosebirile derutante de terminologie, cît și uneori de fond. Predarea paralelă a acestor două discipline de *una și aceeași persoană* în cadrul învățămîntului eșalonat pe stiluri ar exclude — credem — inconvenientele semnalate.

stilului baroc deci, cunoașterea legilor armoniei tonal-funcționale este *indispensabilă* nu numai capitolului bicinei — ce schițează pe de-a-ntregul jalonarea acordică — dar chiar și monodiei, determinată și ea vertical și deci de neconceput în lipsa cunoașterii structurii armonice date. *Polifonia Barocului trebuie deci precedată sau dublată de studiul armoniei tonal-funcționale!*

Un rol determinant îl acordăm în cursul expunerii elementelor de stil, însușirii tratării tehnicii disonanței — importanță care am subliniat-o în repetate rînduri — în spirit veridic, propriu stilului, înlesnind astfel nu numai o orientare justă și științifică în domeniul stilurilor, dar și abordarea dialectică a acestui element *definitoriu*, atît de necesar perceperii juste a procesului evolutiv continuu al elementelor limbajului muzical. Acest comandament firesc este respectat însă din păcate și azi încă într-o măsură cu totul nesatisfăcătoare. *Restabilirea adevărului științific în acest domeniu* încețoșat de praful manualelor învechite *constituie un imperativ al pedagogiei contemporane*, ce nu mai tolerează nici o amînare, fără a aduce inestimabile daune valorii și nivelului procesului de învățămînt.

Prin abolirea sistemului speciilor, *stăpînirea sigură a mînuirii tehnicii disonanțelor rămîne incontestabil o problemă de rezolvat*, ce trebuie tratată într-un spirit muzical, fără a prejudicia prin ocoliri derutante și neartistice urmărirea obiectivelor primordiale ale disciplinei. În acest scop am preconizat, în cadrul cursurilor elaborate, compunerea unor „exerciții preliminare", scurte, concepute melodic, vizînd înainte de toate asimilarea treptată a diferitelor aspecte ale tratării disonanței. Ele vor urmări însă acest obiectiv major în condițiile conducerii cît mai suple și melodice a vocilor, impunînd studentului, de la bun început — în pofida aspectului lor, incontestabil, vertical — respectarea concomitentă a normei supreme a gîndirii polifonice: evoluarea melodică, independentă a vocilor participante. Această fază, premergînd exercițiilor practice polifonice propriu-zise, se va realiza, firește, cu exigențe melodice rezonabile, veghind în primul rînd la obținerea scopurilor inițiale: mînuirea corectă și cît mai complexă, în spiritul stilului, a disonanței. Aceste exerciții preliminare, concepute fragmentar, modest în polifonia vocală, cîștigă o semnificație din ce în ce mai amplă în cursul polifoniei baroce.

În polifonia Barocului, pe care am axat-o pe creația lui J. S. Bach, avînd în vedere faptul că unul din principiile de bază ale dezvoltării discursului muzical îl constituie tehnica secvențială, exercițiile preliminare sînt preconizate cu ajutorul acestui mijloc tipic stilului, dovedindu-se cel mai eficace și mai adecvat scopului urmărit.

Înlocuind deci sistemul speciilor, în scopul însușirii tehnicii disonanței, cu astfel de „exerciții preliminare", credem că vom facilita realizarea acestui obiectiv într-o măsură mai mare, fără a renunța vreun moment la comandamentele polifoniei, ca o dimensiune în plus, și la năzuința spre dezvoltarea inventivității melodice, într-un cadru, deocamdată, modest.

Capitolul *exercițiilor preliminare*, substituind metoda speciilor și servind însușirii tratării disonanțelor — repetăm — *precede* și nicidecum *nu epuizează* obiectivele propriu-zise ale disciplinei contrapunctului. Aceste obiective specifice disciplinei noastre — străine cu desăvîrșire armoniei — definind domeniul autentic al desfășurării învățămîntului polifonic propriu-zis, ni le va oferi capitolului

48.784

Radiodifuziunea Română
Direcția Regională Iași
5235
19 luna zi

BIBLIOTECA JUDEȚEANA IAȘI „GH. ASACHI"

procedeelor creației polifonice, în care ne vom putea angaja doar după suverana stăpînire a tuturor elementelor de stil, inclusiv tratarea disonanței sub toate aspectele ei esențiale.

Constituind domeniul autentic al elaborărilor practice propriu-zis polifonice, întemeindu-se integral pe citate și exemple originale bachiene, această a doua parte a cursului accentuează totodată și importanța dezvoltării continue a gîndirii, a percepției și a memoriei polifonice, care concură, împreună cu exercițiile în scris, la realizarea în maximă măsură a țelurilor propuse. Aspectele procedeelor de creație se diversifică mult apoi în structura polifonică la trei și mai multe voci, căutînd să înfățișeze bogăția și ingeniozitatea gîndirii polifonice bachiene.

Desigur, valoarea reală a unei concepții pedagogice noi se verifică, înainte de toate, prin eficacitatea și randamentul pe care-l dă pe parcursul procesului de învățămînt. Experiențele catedrei de contrapunct a Conservatorului „George Dima" din Cluj, precum și a altor institute de învățămînt superior sînt — considerăm — edificatoare și stimulatoare sub acest raport. Ca o consecință a renunțării la sistemul speciilor și a economiei considerabile de timp realizate, am reușit să parcurgem cu studenții secției de compoziție, într-un singur an, tot materialul expus în cursul de *Polifonie vocală,* inclusiv tratarea corului dublu ; iar cu studenții secției pedagogice, contrapunctul renascentist la patru voci, marcînd un adevărat salt calitativ față de trecut. Diferența considerabilă a rezultatelor obținute este concludentă și nu poate fi ignorată de cei preocupați sincer de îmbunătățirea și ridicarea nivelului învățămîntului teoretic. În anul II, abordînd polifonia Barocului, de o complexitate mult mai vastă, de asemenea, s-a parcurs polifonia vocal-instrumentală la 2—5 voci, încheindu-se cu exerciții de stil și avînd ca model *Motetele pentru cor dublu ale lui J. S. Bach.*

În concluzie, vom putea constata că experiențele noastre au dat un rezultat pe deplin satisfăcător, nu numai sub raport cantitativ, dar și al lărgirii orizontului cultural, mult superior practicii pedagogice vechi, justificînd astfel speranțele scontate.

Materialul anului III [1], axîndu-se pe aspectele cele mai semnificative ale artei polifonice a primei părți de secol XX — eflorescența genului coral *a cappella* în cultura muzicală est-europeană și dodecafonia — prilejuiește pe de o parte cunoașterea și însușirea tehnicii corale *a cappella* a marilor compozitori est-europeni, cît și inițierea în studiul contrapunctului dodecafonic, care, conform aprecierii juste a lui Eimert [2], se reliefează incontestabil ca „încercarea cea mai consecventă a reorganizării materialului sonor în dezvoltarea nouă a artei muzicale". Tehnica dodecafonică a școlii noi vieneze, înrîurind într-o măsură diversă pe aproape toți marii creatori ai epocii noastre, trebuie inclusă deci neîntîrziat în programele noi analitice ale conservatoarelor, pentru a rupe în sfîrșit cu jalnica tradiție a rămînerii în urmă a învățămîntului față de realitățile artei. Fără acest capitol, învățămîntul polifonic, confirmînd în continuare înstrăinarea-i și aversiunea-i „tradițională", de tristă notorietate față de tot ce-i nou, ar fi privat de unul din aspectele sale noi și semnificative — *indispensabil unei informări complexe de nivel universitar* — rămînînd ancorat exclusiv în trecut și izolat de actualitate. În

[1] Secțiile instrumentale se vor putea dispensa de studiul polifoniei vocale renascentiste și se vor rezuma la tratarea polifoniei baroce și a aspectelor polifoniei primei părți de secol XX, mai mult analitic și informativ, în cursul a doi ani.

[2] Herbert Eimert : *Lehrbuch der Zwölftontechnik,* Wiesbaden, 1966.

scopul păstrării unității concepției pedagogice sub aspect metodic, vom articula — se înțelege și în acest ultim capitol — procesul de învățămînt pe bifurcarea elementelor de stil și a procedeelor de creație, asigurînd studenților o viziune cuprinzătoare și unitară a procesului de dezvoltare a artei polifonice europene.

Sîntem siguri — rezultatele și experiențele ne-o confirmă îndeajuns — că prin înlocuirea atît a ficțiunii abstracte și antiștiințifice a contrapunctului „atemporal", cu realitatea tehnicii marilor epoci de culminație polifonică, cît și a sistemului speculativ al speciilor cu o metodă directă, ce concură — fără risipă inutilă de timp și energii — la atingerea obiectivelor urmărite, învățămîntul polifonic va putea efectua o cotitură reală, ascendentă, obținînd un grad de eficacitate mult superior față de trecut.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA ÎN EPOCA BAROCULUI [1]

Generalităţi

Stilurile nu se delimitează şi deci nu se nasc şi nu se sting la date calendaristice. Procesul evolutiv este lent şi numeroase întrepătrunderi facilitează, fac aproape insesizabilă tranziţia dintr-unul într-altul. Nici coexistenţa, evoluţia paralelă — firește temporară — a vechiului cu noul, nu poate fi exclusă. Secolul XVII oferă chiar o dovadă concludentă, precum o vom vedea, în atestarea acestui adevăr. Magnificul crepuscul palestrinian — *al polifoniei vocale a Renaşterii* — ştim, conţinea din plin mugurii ce au să încolţească cu primele începuturi ale Barocului, ca o dovadă că viitorul începe — de obicei — cu ziua de ieri. „Noul" apare ostentativ — în jurul anilor 1600 — în primul rînd *ca o reacţie faţă de structura considerată „greoaie", „barbară" a polifoniei.* Idealul noilor generaţii pledează în primul rînd în favoarea monodiei acompaniate, *a melodicităţii expresive,* mai suave şi cuceritoare, asociată de un acompaniament simplu şi transparent, care să nu o stingherească. De obicei, aceasta se schiţa doar schematic — *melodia şi basul cifrat* — suportul ei armonic fiind prezentat printr-un cifraj de stenografie muzicală, ce trebuia realizat, improvizatoric, în momentul executării lucrării.

---

[1] Noţiunea de „baroc" s-a încetăţenit în domeniul muzicii abia la începutul secolului nostru, datorită lui Hugo Riemann şi Guido Adler. Întrebuinţată deja în partea II a secolului XVI, în literatura italiană avea semnificaţia de „grotesc", „satiric". Referitor la sensul ei în arhitectură, *Enciclopedia lui* Diderot (1750) conferă noţiunii sfera „neobişnuitului", a „bizarului" şi a „excentricului". Clasicii o identificau uneori cu „lipsa de măsură", a „bunului gust", cu „ridicolul" chiar. Secolul trecut — sub influenţa lui Burckhardt — apreciază că Barocul constituie un *stil alterat al Renaşterii,* deci declinul ei. La sfîrşitul secolului trecut, cercetărilor şi lucrărilor lui H. Wölfflin — *Renaissance und Barock* (1888) şi *Kunst geschichtliche Grundbegriffe* (1915) — le revine meritul istoric al restabilirii adevărului şi totodată al „reabilitării" artei baroce. Recunoscîndu-i o importanţă egală cu arta Renaşterii, pe care o dezvoltă organic, îl aşază pe drept cuvînt între marile epoci ale culturii europene, caracterizată prin tendinţa de monumental, grandilocvent, a patosului festiv şi a unei ornamentări excesive, dublate de un înalt nivel al meşteşugului artistic. Lucian Blaga, subliniind necesitatea unei puteri de sinteză şi de abstracţie, a „zborului şi a planării peste amănunte", consideră că : „Numai de la mare, stăpînitoare, altitudine se vor putea sesiza notele stilistice comune acestor diverse momente istorice de conţinuturi în aparenţă cu totul disparate. Asemenea note comune ar fi setea de perspectivă, pasiunea frenetică a totalului, duhul ordinei ierarhice, un credit excesiv acordat naţiunii, etc. Din astfel de note recompunem „barocul". (*Trilogia culturii,* „Orizont şi stil", Bucureşti, 1944, pag. 10).

Scanned with OKEN Scanner

In această ipostază, *basul însă nu mai este o oarecare voce componentă, ci temeiul, elementul determinant al însăși întregii construcții armonice,* avînd o importanță și un rol deosebit, reliefat și prin termenul primit de *basso continuo,* ce conferă apoi întregii epoci a Barocului denumirea de *General Bass-Zeitalter* (Riemann). Epoca *basului-general* solicita deci interpreți-muzicieni cu o formație profesională completă, capabili să descifreze și să dea viață unui bas cifrat în spiritul stilului epocii. Doar lucrările liturgice se bucurau de o redactare completă, în toate detaliile lor. Cei care nu capitulează în fața atotputerniciei acaparatoare a modei [1], riscă să fie, poate, excluși din sfera actualității, iar acest „exil" poate dura mult, uneori secole chiar, cum i s-a întîmplat lui Gesualdo, spre exemplu, căruia, precum am văzut [2], i se reproșează uneori și azi curajul singular de a-și fi urmat calea sa proprie, deschizătoare de drumuri uluitor de noi, ale căror semnificații istorice se lasă descifrate în toată complexitatea lor tîrziu, de abia azi, după trei secole și jumătate. A fi „modern", „nou" prin anii 1600 înseamnă deci a fi mai *simplu,* mai *accesibil,* înainte de toate *antipolifonic.* Madrigalele, lucrări polifonice *a cappella* în trecut, încep să fie concepute pentru solo cu acompaniament instrumental. La rîndul lor, instrumentele, dintr-un apanaj al diletantismului periferic, disprețuit, își cuceresc o poziție și un prestigiu crescînd, contribuind la făurirea noului gust și a unei concepții muzicale mai individualiste, subiective. Ascensiunea muzicii instrumentale, a gustului manifest față de pantomime și pastorale, îndrăgite de tînăra burghezie și aristocrație a orașelor în plină dezvoltare, cuceririle teatrului în genere, cu subiect religios sau mitologic, conținînd și fragmente cîntate, *favorizează nașterea operei,* care va seduce și va vrăji noua burghezie a secolelor XVII—XVIII, asigurînd pretutindeni primatul melosului italian, ca ideal suprem, european. Muzica instrumentală, redusă la începuturile ei la un rol subordonat, la acompanierea cîntărețului solist, ia o dezvoltare din ce în ce mai amplă, asigurîndu-și în curînd o existență proprie independentă, marcînd o autentică *cotitură revoluționară* prin valențele ei proprii de dezvoltare, abia sesizate. Apar noile genuri instrumentale : trio-sonate, sonate pentru orchestre, concerto grosso, concertul solo cu orchestră, sonata solo cu bas cifrat, suita, conținînd mai multe dansuri stilizate, toccata, ricercare, fantesia, fuga, passacaglia, preludiul de coral etc.

Factorul determinant al acestei noi cotituri istorice trebuie căutat în continuarea impulsurilor marii revoluții spirituale a Renașterii. Dezvoltarea monarhiilor absolute, susținute de burghezie, în dauna papalității, întărirea conștiinței naționale, a capitalismului și a plutocrației, imprimă în mod firesc un *caracter laic* și dezvoltării cultural-artistice. Întărirea statelor naționale, a sentimentului național, cu particularitățile lor diferențiate, ce se resimt și în creația artistică a popoarelor europene, care absoarbe din ce în ce mai multe elemente și valori ale tezaurului muzical național-colectiv, folcloric, contribuie nu numai la îmbogățirea și diversificarea limbajului muzical, dar în ultima instanță și la *intensificarea procesului de democratizare a artei,* lărgind astfel simțitor sfera „consumatorilor" cît și a perspectivelor ei de dezvoltare.

Apariția unei pleiade întregi de învățați și filosofi — Galilei, Bacon, Kepler, Descartes, Pascal apoi Newton, Leibnitz și alții — destramă cătușele concepției

---

[1] H. Schütz califică „antimuzicală" practica basului continuo (Prefața la *Cantiones sacrae,* 1625).

[2] *Polifonia vocală a Renașterii,* București, Editura muzicală, 1966, p. 354.

scolasticismului medieval și ale primatului gîndirii mistico-religioase, înlocuind-o cu una bazată pe cuceririle și perspectivele științelor naturale.

Dezvoltarea presei, ca un factor de ridicare și dirijare a opiniei publice, a editurilor, inclusiv a celor muzicale, puse în serviciul popularizării și circulației mai rapide a creației literare și artistice, transformă științele și arta dintr-un monopol al clerului și al nobilimii într-un bun accesibil straturilor din ce în ce mai largi ale noii burghezii. *Primatul muzicii liturgice dispare* și este înlocuit încetul cu încetul de *muzica laică*, a cărui spirit pătrunde apoi irezistibil și în biserică. *Intensificîndu-se și diversificîndu-se din ce în ce mai mult particularitățile naționale în muzică, ca un mijloc de îmbogățire a tezaurului muzical european,* apar școlile muzicale cu amprentele lor particulare naționale: italiană, franceză, engleză, germană. Prin formarea unei tehnici muzicale mai simple, debarasată de „balastul" virtuozității contrapunctice, *se subliniază valoarea și primatul inventivității melodice.* Democratizarea artei muzicale duce în curînd la deschiderea primelor teatre publice de opere și săli de concerte[1]; apare solistul instrumental și vocal, ca idol — adesea supraestimat — al unui public nou, abia inițiat în bucuriile frumosului. Ca și în epocile de mai tîrziu, preferințele publicului se îndreaptă în primul rînd spre interpret și nu spre creația propriu-zisă. Muzicianului însuși îi va servi ca cea mai solidă sursă a existenței sale materiale în primul rînd *aportul său în interpretarea lucrării* (ca instrumentist, dirijor), și nu atît creația propriu-zisă. Astfel situația socială a artistului va cunoaște o evoluție salutară, inaugurînd începuturile modeste ale independenței, *respectiv ale dependenței sale sociale,* în locul celei cu caracter particular. Raportului îngust de artist-cler, sau artist-domn feudal, i se substituie încetul cu încetul perspectivele eliberării, ca o consecință a orientării sale spre straturile mai largi ale burgheziei, cu o importanță socială crescîndă.

Arta muzicală, legată în bună parte în epoca Renașterii de text pe care era chemat să-l servească, *devine, prin dezvoltarea muzicii instrumentale, treptat, o artă de sine stătătoare.* Firește, la începuturile ei, muzica instrumentală, generînd din muzica vocală, păstrează încă amprentele evidente ale originii și filiațiunii ei. Cu timpul însă, „copilul adoptiv" al muzicii vocale devine din ce în ce mai rebel, scrutîndu-și căile sale proprii necunoscute, străine adesea cîntecului (vocal), din care a purces. Muzica instrumentală, egalînd în epoca Barocului importanța și prestigiul muzicii vocale, se va impune, în cursul evoluției, din ce în ce mai mult, preluînd apoi chiar primatul artei muzicale, *forțînd muzica vocală să țină pas cu ea, pentru a nu rămîne în urmă.* Iar aceste eforturi au costat-o și o costă și azi, poate, prea mult. *Cert este, că de la Baroc încoace, pînă în zilele noastre, o orientare judicioasă în problemele artei muzicale europene este cu neputință fără o cultură instrumentală corespunzătoare, avînd în vedere că în toate epocile*[2]*, muzica instrumentală va fi aceea care va reprezenta și întruchipa în primul rînd pozițiile și cuceririle cele mai avansate ale artei muzicale. Iată una, și poate cea mai importantă, dintre sursele rupturii de ieri și de azi dintre masa publicului, de obicei cu insuficientă formație și cultură muzicală instrumentală — reprezentînd deci idealurile vechi, depășite, ale culturii muzicale în esență vocală — și noua creație, de factură și filiațiune instrumentală!*

---

[1] În 1637 s-a deschis prima sală de operă publică la Veneția (Teatro „San Cassiano").
[2] „Cazul Gesualdo" — credem — nu poate infirma totuși valabilitatea acestei constatări de ordin general.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica vocală nu dispare, se înțelege, în Baroc[1]. Dimpotrivă, face eforturi de a ține pasul cu elanul muzicii instrumentale. În locul genului *a cappella* se preferă din ce în ce mai mult genurile vocal-instrumentale (cantata, oratoriul), pe lîngă operă, favorita epocii.

Muzica vocală, vrînd-nevrînd, este pătrunsă și ea din ce în ce mai mult de specificul și cuceririle artei instrumentale și, provocînd adesea oprobiul unui public fidel „idealului vocal", *este supusă în mod fatal procesului continuu de instrumentalizare, ajungînd la un moment dat la eliminarea de fapt a oricărei diferențe principiale între ea și muzica instrumentală*, care o „terorizează" și o îndeamnă la eforturi supreme, ce contrazic adesea specificul și climatul ei obișnuit. Nu e de mirare deci că și lui Bach i se reproșează adesea lipsa de „cantabilitate" a liniilor sale vocale, plăsmuite într-un spirit adesea instrumental și a căror executare solicita incontestabil o cultură instrumentală evoluată.

Sub aspectul funcțiunii sociale a muzicii în epoca Barocului, Bukofzer constată că această artă prezintă o subdiviziune tripartită: muzica eclesiastică, de cameră și teatrală, fără ca însă să se diferențieze în mod obligatoriu prin particularități tehnice. Nici sub raport stilistic, ele nu se pot delimita cu severitate, deoarece muzica liturgică, spre exemplu, se compunea fie în stil „antic", fie „modern". Autorul, referindu-se la concluziile lu Berardi (*Miscellanea Musicale*, 1689), precizează că, în timp ce compozitorii renascentiști dovedesc o unitate severă, creînd pe baza unei singure practici și stil, *muzica Barocului prezintă de fapt două practici și trei stiluri!* Barocul, adept al grandiosului, al bogăției luxuriante ornamentale, încurajează în același timp și instinctul ancestral al improvizației, al exploatării inspirației momentului, generatoare de atîtea bucurii neașteptate, stimulatoare. Arta muzicală nouă, cucerind gustul epocii, se bucură de o popularitate și adeziune într-adevăr unică în istoria ei. Poate niciînd nu s-a realizat o fuziune atît de apropiată pînă atunci între „breaslă" — exigentă și distantă de obicei — și public, considerat, cu mai multă sau mai puțină legitimitate, „rămas în urmă" și ostil idealurilor și stăruințelor noi, ca în această mare epocă a muzicii și culturii europene, datorită probabil unei efervescențe de o amploare nemaiîntîlnită pînă atunci a dorinței și a eforturilor burgheziei și aristocrației de a se cultiva și de a ține pasul cu progresul și cu mersul înainte al culturii epocii. Se cîntă pretutindeni: în piețe publice, pe lagune, în teatre și la domiciliu. Se înființează

---

[1] Este demn de reținut că nici chiar stilul palestrinian *(stile antico)*, cu rigorile lui cunoscute, discutat și depășit chiar în cursul vieții sale, n-a dispărut o dată cu moartea compozitorului, ci a supraviețuit, continuînd să ofere model *creației liturgice*, compozitorilor și esteticienilor conservatori, retrospectivi, constituind ceea ce se numea *„prima prattica"* în muzica secolului XVII, față de *„secunda prattica"*, tehnica și limbajul artei noi, baroce *(stile moderno)*, proclamată cu atîta emfază și pasiune, proprie epocilor revoluționare de către unul dintre cei mai geniali protagoniști ai noului univers muzical în devenire, Claudio Monteverdi (1567—1643). Denumirea apare pentru prima dată în prefața volumului V al *Madrigalelor* lui Monteverdi, apărut în anul 1605. Coexistența a *două practici* pe o durată de timp destul de însemnată constituie pentru mulți nu numai sursa negării unității stilistice a epocii barocului, dar și calificarea ei ca „hibrid", ca un dialect alterat al Renașterii constată cu justețe Bukofzer *(Music in the Baroque era*, London, I. M Dent, 1964). Nu e de mirare că triumful noului a fost și astă dată, ca întotdeauna, încetinit de refuzul și îndărătnicia spiritelor comode sau incapabile de a se depăși și de a se orienta cu suficientă clarviziune în viltoarea dramatică a unei lumi noi, în plămădire.

Scanned with OKEN Scanner

noi societăți *(Collegium Musicum* [1]*)* în scopul popularizării culturii muzicale. Pe lîngă Italia — considerată patria muzicii — sau Franța și Anglia, centre cu vechi tradiții muzicale, Germania devine unul dintre focarele cele mai puternice ale artei muzicale noi. Muzica germană va excela prin forța ei unică de sinteză a marilor rezultate ale culturii muzicale europene și va culmina prin arta lui J. S. Bach și G. F. Händel.

Paralel iau un avînt simțitor și diferitele ramuri ale științei muzicale. M. Mersenne (1588—1684) — savant și muzician francez — așază sunetele armonice la temelia întregului edificiu al teoriei muzicale (1638), iar A. Kircher (1602—1680) în *Musurgia universalis* pune, pentru prima dată, problema avantajelor sistemului temperat, care apoi, datorită aportului lui A. Werckmeister (1645—1706), ajunge la o rezolvare definitivă.

Bach, exploatînd rezultatele lui Werckmeister, a compus două cicluri de cîte 24 preludii și fugi abordînd fiecare tonalitate majoră și minoră [2] *(Das Wohltemperierte Klavier* — 1722). W. K. Printz (1641—1717), G. A. Bontempi (1624—1705), J. Bonnet (1644—1724), P. Bourdelot (1610—1685) și Gianbattista Martini (1706—1784) pun bazele istoriografiei moderne, iar J. Mattheson (1681—1764) — a esteticii muzicale. J. Fux și J. Ph. Rameau codifică pedagogia contrapunctului, respectiv a armoniei.

Bach, ca și Palestrina, a avut o soartă asemănătoare în ceea ce privește aprecierea contemporanilor. În numele „modernismului" s-a aruncat și asupra lui „anatema", fiind considerat și el ca „desuet", tributar concepției polifonice „gotice", „barbare" [3]. Și de astă dată istoria desigur, nu pentru ultima oară — a corectat verdictul, precum se vede nu întotdeauna infailibil al contemporanilor, dispuși la judecăți pripite și pătimașe. Înfigîndu-și adînc rădăcinile în trecutul și contemporaneitatea sa muzicală, *arta lui Bach contopește într-o unică și irepetabilă sinteză grandioasă și durabilă rezultatele bogate ale școlilor flamande, ale artei italiene, care, cu un veac mai înainte, prin Lasso, apoi prin Schein și Schütz — entuziast elev al lui Monteverdi și propagator al strălucirii și bogăției spiritului meditera-*

---

[1] Organistul Weckmann înființează în 1668 primul *Collegium Musicum* la Hamburg. Cu cîteva decenii înainte însă iau ființă C. M. la Praga (1616) și la Bremen (1651). În Anglia ele se numeau *Consorts.*

[2] Ideea aparține, pare-se, lui J. K. F. Fischer (1665—1746), care a compus un ciclu de *20 Preludii și fugi (Ariadne Musica)* în 1715, iar după părerea lui I. G. Walter — în 1702, deci cu două decenii înaintea lui Bach. Tentația creației ciclice reapare și în secolul nostru la Paul Hindemith *(Ludus tonalis,* 1942) și Dmitri Șostakovici (*24 Preludii și Fugi,* 1951).

[3] Atitudinea antipolifonică a Cameratei din Florența, condusă de conții Bardi și Corsi, a reușit să acrediteze mai tîrziu, trecător, desigur, părerea greșită că Renașterea constituie epoca polifoniei, iar Barocul — a cîntului omofon. Adevărul istoric ne atestă însă că polifonia și omofonia nu se excludeau, ci coexistau atît în epoca Renașterii cît și a Barocului. *Opunerea deci a „Renașterii polifone", „Barocului omofon" constituie o simplificare lipsită de temei științific !* De asemenea este antiștiințifică absolutizarea și generalizarea interpretării pseudo-sociologice în sensul că polifonia ar constitui muzica unei epoci feudale, iar omofonia a burgheziei ascendente, în pofida faptului că, prin anii 1600, situația pleda într-adevăr în favoarea acestei interpretări. În contextul acestei vulgarizări sociologice, însușită pare-se și de Ernest Fischer *(Necesitatea artei,* București, 1968, pag. 209), ar fi din cale afară de dificilă explicarea revenirii pe prim plan a gîndirii polifonice în muzica primei părți a secolului XVIII, sau a secolului XX, în epoca ascensiunii depline a burgheziei, respectiv a revoluțiilor socialiste.

Scanned with OKEN Scanner

nean — au fertilizat solul germanic, predispus spre metafizică și filosofie, precum și ale artei franceze și engleze, cu un cuvînt ale întregii arte europene. Este cea mai autentică și cuprinzătoare întruchipare a spiritualității și a geniului muzical european, la desăvîrșirea căruia a contribuit întreaga cultură muzicală de peste o jumătate de mileniu a Europei prin tot ce a avut mai nobil și mai uman. A-i contesta această aureolă, sau a încerca limitarea apartenenței ei ar echivala, de fapt, cu tentativa de a-l coborî de pe singuralul piedestal, pe care recunoașterea și nemărginita admirație a generațiilor l-au așezat[1]. Sinteză măreață a artei „religioase" și „laice" a celor două dimensiuni ale gîndirii muzicale — omofonie și polifonie — a sensibilității și a erudiției muzicii vocale și instrumentale, a lumii vechi modale și a celei noi tonal-funcționale, afirmînd cu fermitate unitatea indestructibilă a artei muzicale și exprimînd pe lîngă liniște siderală, echilibru și blîndețe umană, o revărsare nestăvilită de energie, vitalitate și robustețe sufletească — arta bachiană constituie un inepuizabil mesaj cu valențe noi și mereu revelatoare secolelor ce i-au urmat. Constituind o apariție unică, inegalabilă, a culturii muzicale europene, opera sa *încrestează zenitul, singulara culminație, marea oră a artei muzicale. Bach este complex și de necuprins, ca și natura și infinitul, scrutînd veșnicele coordonate ale vieții și existenței umane.* De o conciziune extremă, lustruită în marmoră, incluzînd un perfect și unic echilibru al afectivului și al cerebralului, degajînd un puternic suflu de umanism cuceritor, opera sa de dimensiuni ciclopice, elevîndu-se deasupra a tot ceea ce-i efemer și de circumstanță, beneficiază și azi de o admirație și actualitate mereu crescîndă. Generațiile secolului nostru, devastate de orori, crize și confruntări tragice, inedite în istoria omenirii, ce gîtuie atîtea elanuri și energii creatoare, jinduind cu nesaț după o fărîmă măcar din liniștea și bucuriile răpite ale vieții, caută refugiu și tămăduire în universul muzical bachian, cu sentimentul că „deasupra lui sînt arcuite bolțile eternității"[2].

---

[1] Este cît se poate de deplasată și regretabilă chiar și punerea problemei în felul lui Dufourcq Norbert: *J. S. Bach, Gènie latin, Genie allemand ?* (Paris, 1947), în pofida faptului că pe lîngă multiplele impulsuri de origine mediteraneană ale artei bachiene, însuși coralul protestant, una dintre sursele ei principale, a fost pătruns de spiritul coralului huguenoților.

[2] Bach se pretează deci greu, foarte greu, unor clasificări înguste, exclusiviste. Cei care îi reproșează „excesul cerebralității" sînt nedumeriți de forța și de iradierea fără precedent a unei inspirații cuceritoare, irezistibile. Unii, înclinați a-l considera compozitor prin excelență de „muzică liturgică", nu știu cum să interpreteze revărsarea torențială a bucuriei de viață, a entuziasmului și a forței sale telurice de o sinceritate autentic umană, ce emană din lucrările sale, fie „profane" fie „sacre". Cei care încearcă cu tot dinadinsul să reducă imensul univers bachian la sfera emoțională a liricului rămîn perplecși în fața dramatismului tulburător al *Patimilor*, atît de mult timp neînțelese în semnificația lor adevărată, iar cei care îl consideră ca exponent al gîndirii „mistice", „nordice", ignoră exuberanța și supletea mediteraneană a atîtor lucrări instrumentale. Tot astfel, cei care îl proclamă sentențios „greoi", „gotic", „polifonist", uită de strălucitul omofonist, de nebănuită bogăție, iar cei care îi acordă superficial atributul de „depășit", „conservativ", probabil nu cunosc sau nu identifică suficient incursiunile sale îndrăznețe, evocatoare, nu numai în lumea frămîntărilor și zbuciumurilor beethoveniene sau ale romanticilor, dar și mai departe, în viitor, lăsînd să se întrezărească, mai ales în Patimi, tiparele limbajului chinuit al suferinței și al anxietății expresionismului contemporan (Vezi capitolul final). Iată că universul bachian — departe de a fi unilateral și îngust, în realitatea lui complexă, de necuprins, în bogăția sa unică — îngemănează într-un tot organic moștenirea trecutului, aspirația epocii sale, intuind totodată într-un mod genial sensul evoluției spre viitor.

ISTORICUL STUDIULUI OPEREI ŞI STILULUI BACHIAN

Din vasta şi multilaterala literatură asupra operei lui Bach, vom menţiona doar cele mai cunoscute: J. N. Forkel: *Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802); Ph. Spitta: *J. S. Bach* (1873), ultima ediţie completă (VI) la Breitkopf-Härtel, Wiesbaden, 1964. Din această monumentală lucrare în două mari volume a apărut în 1935 o ediţie prescurtată într-un singur volum; A. Schweitzer: *J. S. Bach, le Musicien-Poète* (1905), şi apoi versiunea augmentată germană (1908); A. Pirro: *J. S. Bach* (1906). Între anii 1904—1939 a apărut regulat la Leipzig seria de studii „Bach-Jahrbuchen", prin îngrijirea lui A. Schering. O importanţă deosebită în studiul stilului bachian prezintă lucrarea muzicologului elveţian Ernst Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts,* Bern, 1917, care constituie, ca şi lucrarea lui Jeppesen în studiul stilului palestrinian, o contribuţie esenţială la cunoaşterea stilului bachian, în pofida unor aspecte azi depăşite; W. Neumann: *J. S. Bachs Chorfuge* (1938); A. Keller: *Die Orgelwerke Bachs* (1948), *Die Klavierwerke Bachs* (1950) şi recent: *Das Wohltemperierte Klavier von J .S. Bach* (Bärenreiter Verlag, 1965). Johann Nepomuk David publică, între altele, studiul său despre *Invenţiunile la două voci* (1957) şi *Das Wohltemperierte Klavier* (1962) etc.

Studiul tehnicii polifoniei bachiene are de asemenea un trecut bogat: I. Ph. Kirnberger, fost elev al lui Bach, scrie: *Die Kunst des reinen Satzes* (1771), care sub aspectul tratării polifoniei se axează totuşi pe *Gradus ad Parnassum* al lui Fux.

În 1878, apare lucrarea lui L. Bussler: *Kontrapunkt und Fuge in freien Tonsatz;* H. Riemann: *Handbuch der Fugen Kompozition.* (Leipzig, 1890—1894); M. Zulauf: *Die Harmonik J. S. Bachs* (Bern, 1927); F. Jöde: *Die Kunst Bachs* (Wolfenbüttel, 1926); K. Gaunet: *Bach's Harmonic Progression* (Philadelphia, 1942); A. Mc. Hose: *Contrapunctal Harmonic Technique of the 18th Century* (New York, 1947). Apoi Werner Tell: *Neues Lehrbuch des Kontrapunkts* (Pro Musica Verlag, Leipzig-Berlin, 1953). Va trebui menţionat şi *Tratatul de invenţie polifonică* de A. Pavlicenko (Moscova, 1953). Din literatura mai nouă asupra Barocului şi a creaţiei bachiene implicit ocupă un loc aparte valoroasa lucrare a lui Manfred F. Bukofzer: *Music in the Baroque era,* apărută în 1947 la New York, iar ultima ediţie la Londra, J. N. Dent, 1964. În 1967

Scanned with OKEN Scanner

a apărut la Budapesta lucrarea lui Gárdonyi Géza: *J. S. Bach ellenpont művészetének alapjai*, cuprinzînd analiza morfologică a *Invenţiunilor la două şi trei voci*. În 1951 apare *Die Kunst des Kontrapunctierens* de Herbert Viecenz (Mitteldeutscher Verlag, Halle), o lucrare valoroasă, în care autorul ne introduce în procedeele şi formele polifoniei lui Bach cu ajutorul prelucrării multiple a unui coral cunoscut al lui Hassler, *fără a trata însă elementele stilului bachian*. Studii estetice: A. Pirro: *L'esthétique de J. S. Bach* (1907), iar recent Boris de Schloezer: *Entwarf einer Musikästhetik zum Värstendnis von J. S. Bach* (Hamburg, 1964).

Opera completă a lui Bach a fost editată între 1851—1900 *(Bach Gesellschaft)* sub îngrijirea în bună parte a lui W. Rust, în 59 volume. În 1951 a fost creat *J. S. Bachinstitute* (Göttingen), cu scopul de a pregăti o nouă ediţie critică completă a operelor sale. În colaborare cu *Bach-Archiv* (Leipzig) au fost editate, pînă la sfîrşitul anului 1965, primele 25 volume.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA I

Scanned with OKEN Scanner

ELEMENTELE STILULUI BACHIAN[1]

I. MATERIALUL SONOR

Materialul sonor de care se servește creația unei epoci constituie unul din elementele determinante ale stilului. Prin urmare este supus și el procesului evolutiv în aceeași măsură ca și celelalte elemente constitutive. Materialul sonor al Barocului — al stilului bachian în special — este complex și policrom. O epocă, un stil nu trebuie privite nicicînd ca un produs omogen, unitar sub toate aspectele. Dezvoltîndu-se sub imperiul contradicțiilor multiple, generate de conflictul cu elementele epocii anterioare, care refuzînd să dispară subit, continuă să supraviețuiască cu cele ale noilor aspirații *dominant-actuale* și chiar cu anticiparea mai mult sau mai puțin timidă a celor viitoare — uneori chiar îndepărtate —, stilul bachian, respectiv materialul său sonor, se prezintă în complexitatea lui de o rară și impresionantă bogăție și varietate, *fără ca prin aceasta caracterul lui preponderent să fie amenințat.*

În creația lui Bach, se va putea identifica, firește încă prezența sistemului modal din epoca Renașterii. De asemenea, *aspectele trecerii de la sistemul modal la cel tonal-funcțional, care va constitui fără doar și poate „noul" și totodată sistemul dominant al stilului.* Fără a ne adînci în ana-

[1] Abordarea frontală a tuturor elementelor de stil, cu implicații multiple, cu pretenția de a-i aduce o rezolvare exhaustivă, neputînd face obiectul *primordial* al disciplinei noastre, ne vom restrînge doar — cu excepția tratării disonanței — la o informație cu caracter general firește netranșantă, facilitînd celui ce se inițiază în studiul contrapunctului cunoașterea elementelor de stil minime, *indispensabile elaborării practice a procedeelor de creație polifonică — obiectul propriu-zis al unui curs de polifonie — într-un cadru stilistic adecvat, cît mai apropiat de atmosfera și limbajul stilului.* Aprofundarea amplă științifică, atît de necesară a noțiunilor de „tonalitate", „funcționalism", „melodie-ritm", tratate evolutiv îi revine desigur *Teoriei muzicii,* care, pentru a se încadra în șirul disciplinelor cu profil universitar, nu se va putea eschiva rezolvării acestor sarcini majore. Rezultă deci că elementele de stil nu numai că pot, dar *trebuie* chiar să fie completate printr-un studiu în plus, consultînd atît monografiile teoretice respective, cît și literatura epocii în vederea călirii cît mai solide a temeiurilor pe care se vor fundamenta elaborările polifonice.

liza și definirea fenomenului tonal-funcțional [1], vom putea preciza că tonalitatea constituie un sistem al relațiilor sunetelor și al acordurilor bazate pe forța de atracție a centrului tonal. Tonica (T) — element „privilegiat" — al unei tonalități — va fi întotdeauna *centrul de gravitație*, atît sub aspect melodic cît și armonic, către care converg toate celelalte. *Forța de atracție a centrului tonal (T) se reliefează cu maximă tensiune în cazul precedării ei de către dominantă (D). Forța de atracție expri-*

---

[1] În timp ce modalul se diversifică nuanțat și policrom — să ne gîndim în afara modurilor „bisericești" la bogăția modurilor folclorului est-european, generînd o sferă largă de sisteme de raporturi diferite față de punctul de plecare, de polarizare melodică — tonică — cu o ambianță emotivă diferențiată, — sistemul dualistic tonal-funcțional se limitează doar la două scheme structurale diferite : major și minor, cu conținut emotiv contrastant, una constituind singura alternativă a celeilalte. Mijlocul de atenuare a acestei „sărăciri" îl oferă modulația, care reușește să reducă pericolul monotoniei care o pîndește. În pofida acestui paleativ, modalul sub aspectul linear-melodic și al nuanțării expresiei oferă incontestabil o bogăție și varietate superioară celui din urmă. *Pluralismului modal i se opune, deci, dualismul major-minor.* Modalul și funcționalul însă nu se delimitează și nu se exclud cu totul pe parcursul evoluției lor istorice. Avînd elemente comune, ele se îmbină, coexistă adesea unul alături de celălalt. Funcționalul încolțește și evoluează lent în cadrul universului modal. Mugurii săi generatori sînt prezenți în epoca prerenașterii, a dominării modalului, după cum atîtea aspecte ale modalului nu dispar subit prin reliefarea crescîndă a gîndirii funcționale, în Baroc. S-a resemnat oare arta muzicală europeană cu această îngrădire a valențelor ei linear-expresive ? Nicidecum. Epoca, istoricește vorbind greu limitabilă — Leo Weiner consideră că ea durează aproximativ două secole — a primatului universului tonal-funcțional a fost subminată poate tocmai de această îngrădire a resurselor sale lineare și de nostalgia invincibilă a bogăției „paradisului pierdut". Tentațiile tot mai ostentative neomodale, apărute la mijlocul secolului trecut, în epoca destrămării sistemului tonal-funcțional mai ales în arta muzicală a popoarelor est-europene, precum și prima parte a secolului XX atestă cu prisosință acest adevăr. Secolul nostru — vorbim numai de prima lui parte — s-a dovedit mai ostil și refractar conceptului funcțional îngust și mai favorabil modalului polivalent. Aceasta privește desigur în primul rînd — nu exclusiv însă ! — muzica popoarelor est-europene, ale căror limbă maternă muzicală se identifică cu universul modal. În Apus, după epuizarea tonal-funcționalismului și a cromatismului ce i-a stors ultima-i vlagă, se impune, după evaziunile hexatonice și neomodale ale impresionismului francez și italian, ca o reafirmare semnificativă a supraviețuirii marei tradiții a gregorianului, tot mai mult *dodecafonia,* ca o consecință, pe de o parte, a abordării tot mai dense a totalului cromatic, pe parcursul evoluției și, pe de altă parte, ca o nouă și severă reorganizare a sistemului sonor pe baza deplinei egalități a celor 12 sunete, *prin eliminarea, deci a oricărui centru tonal, gravitațional.* (Vezi studiile monografice mai noi : H. Lang : *Begriffsgeschichte der Terminus Tonalität,* Freiburg, 1956 ; F. Neumann : *Tonalität und Atonalität,* Landsberg am Lech, 1958 ; R. Réti : *Tonality, Atonality, Pantonality,* London, 1958 ; A. Machabey : *Genèse de la tonalité musicale classique,* Paris, 1955 ; Leo Weiner : *Funkcio-tan,* Budapest 1944 etc.)

mată prin relația de D-T constituie deci, pilonul sistemului tonal-funcțional, dualist, major-minor.

Sistemul tonal-funcțional bachian, îmbinat adesea cu elementele sistemului modal, prezintă unele particularități față de sistemul funcțional al clasicilor vienezi „purificat" de rezidurile renascentiste modale, atît de dragi însă lui Bach. Cu toate că Bach este într-adevăr „primul dintre cei mari care aplică principiile tonalităților moderne, cu toate consecințele lor morfologice" [1], el nu se limitează la aceasta și creația sa atît de multilaterală *aruncă sub anumite aspecte o dîră curajoasă de lumină — dezmințind atîtea prejudecăți — asupra viitorului îndepărtat, pînă în pragul secolului nostru chiar, incluzînd elemente, ce trădează virtualități surprinzătoare, multiple.* Am putea chiar risca afirmația că muzica sa, cuprinzînd sub aspectul sistemului sonor abordat tot trecutul și numeroase valențe semnificative ale viitorului, *reflectă de fapt „traseul" tonal al unui interval de peste o jumătate de mileniu al evoluției muzicii culte europene.*

Sistemul tonal-funcțional, axat pe dualismul major-minor, marchează, istoricește, victoria — înregistrată de altfel și de G l a r e a n în al său *Dodekachordon* (1547) — *a sistemelor tonale ale muzicii populare vest-europene față de sistemul modal al muzicii liturgice,* generat din monodia gregoriană, de obîrșie orientală, și prezintă, precum s-a mai afirmat o *importanță primordială și centrală pentru stilul bachian.* Tonalitatea majoră, compusă din două tetracorduri cu compoziție identică (ton-ton-semiton), avînd afinități cu mixolidicul și lidicul (care uneori chiar și în polifonia Renașterii, prin aplicarea sensibilei — *subsemitonium modi* în mixolidic sau prin alterarea coborîtoare a treptei IV a lidicului se idenitfică de fapt cu ionicul, majorul) prezintă uneori și în creația lui Bach această polivalență. De asemenea, tonalitatea minoră manifestă uneori afinități cu eolicul. *Inflexiunile modale, în tonalitățile Barocului, și ale lui Bach implicit, marchează deosebirea sistemului tonal dualist al epocii față de cel al clasicilor vienezi.* De asemenea, nici anticipările sale îndrăznețe, neglijate sau nesesizate în bună parte de muzicologia trecutului, nu afectează fondul tonal-funcțional al operei bachiene.

În ciuda prezenței incontestabile a acestor elemente anticipate [2], creația bachiană, ca și a contemporanilor săi — repetăm — *se articulează pe sistemul tonal-funcțional-dualist, cu caracter predominant diatonic,* fără a exclude cromatismele care, precum știm, apar și în literatura Renașterii, mai ales, în afara școlii venețiene, în creația compozitorilor flamanzi și englezi. În afara alterațiilor izolate cunoscute — alterația suitoare a treptei IV atît în minor cît și în major, a alterației coborîtoare a treptei VI în major și a treptei II mai cu seamă în minor —

[1] M. Zulauf : *Die Harmonik J. S. Bachs,* Bern. 1927.

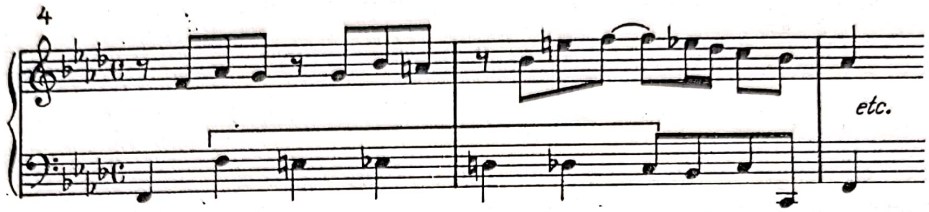
[2] Vezi amănunte în Anexa lucrării prezente.

Scanned with OKEN Scanner

atragem atenția asupra frecvenței formulei tetracordale cromatice descendente, în tonalitatea minoră, cuprinzînd spațiul de cvartă, plecînd fie de la tonică [1] *fie de la dominantă.*

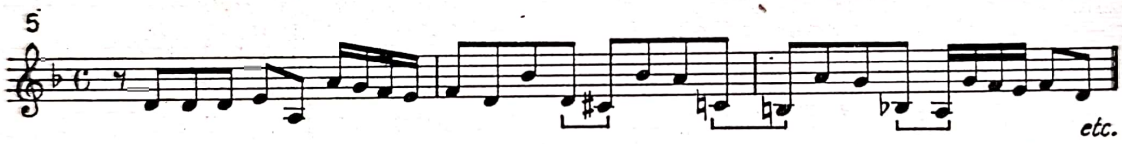
1) Tetracordul cromatic, descendent plecînd de la tonică :

Invențiunea la două voci în fa



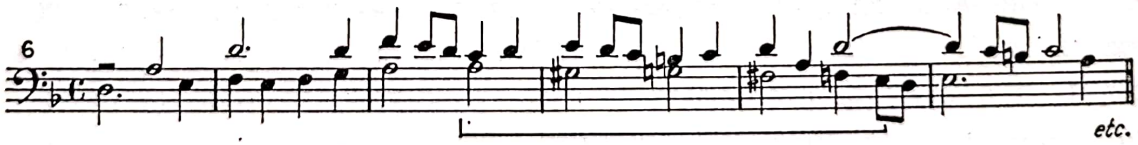
și în cadrul unei linii melodice, concepute în spiritul „polifoniei latente" :

Fuga pentru pian în re



2) Formula tetracordală cromatică, descendentă cuprinzînd spațiul de cvartă inferioară plecînd de la dominantă :

Canzone pentru orgă

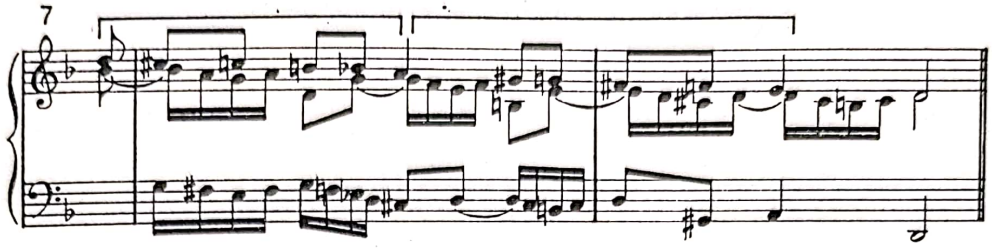


[1] Tetracordul cromatic descendent în minor, debutînd cu *T*, atestă obîrșia lui modală prin succesiunea sensibilei — *subsemitonium modi* — a subtonicii, a sextei dorice și a celei alterate coborîtor.

3) Iată-le, succedînd una pe cealaltă, obținîndu-se astfel gama cromatică completă, în afara alterației coborîtoare a treptei II :

Invenţiunea la trei voci în re

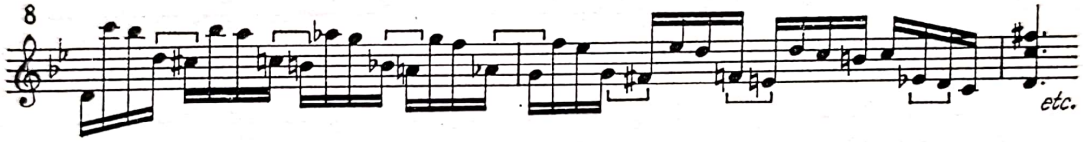
7



Şi gama cromatică descendentă completă, în cadrul „polifoniei latente" :

Sonata I pentru vioară solo (Fuga)

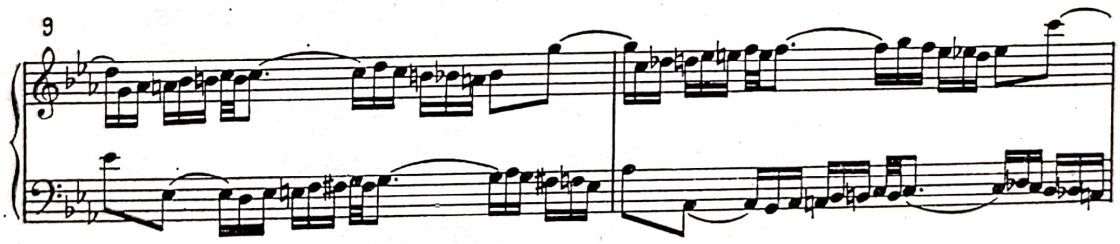
8



4) Nici formulele tetracordale sau tricordale cromatice *ascendente* nu lipsesc în creația lui Bach :

Fantesia pentru pian în do

9



În rezumat, arta bachiană prezintă, sub raportul materialului sonor abordat :

a) sistemul diatonic modal ;

b) faze de tranziție între modal și funcțional ;

c) sistemul diatonic tonal-funcțional al dualismului major-minor, cu rol predominant ;

d) sistemul cromatic.

În afara acestora — repetăm, deocamdată cu titlu informativ — creația bachiană lasă să se întrezărească și unele aspecte anticipate ale epocilor viitoare.

Scanned with OKEN Scanner

II. MELODIA

Arta Barocului prezintă sub aspect melodic o bogăție și varietate mult superioară epocii Renașterii. A le cuprinde și a le defini în complexitatea lor pare o tentativă mai mult decît riscantă și depășește limitele și obiectivul studiului nostru. Ne vom restrînge deci, doar la prezentarea rezumativă a unor tipuri melodice caracteristice epocii precum și la tratarea elementelor lor constitutive și a mijloacelor ei de dezvoltare, considerînd consultarea și analiza atentă a literaturii epocii o premisă indispensabilă pentru viitoarele noastre elaborări practice.

Lărgirea și îmbogățirea continuă a sferei conținutului emotiv al melosului baroc, marcînd un salt calitativ, față de melodia întotdeauna stăpînită a polifoniei vocale a Renașterii, *constituie una din coordonatele definitorii ale artei noi.*

În timp ce stilul palestrinian a avut prin excelență un caracter strict vocal, creația bachiană — chiar și în aspectul ei vocal — este impregnată evident de un caracter *proeminent instrumental.* Fermentul și factorul decisiv al procesului de reînnoire a melodiei a fost instrumentul [1], care generează — datorită posibilităților de intonare și suplețe sale mult superioare vocii umane — *o autentică revoluție a universului melodic.* Această revoluție se înfăptuiește nu numai în domeniul muzicii instrumentale; muzica vocală, neputînd rezista ispitelor ademenitoare, este din ce în ce mai mult antrenată de avîntul artei instrumentale și cunoaște o nouă epocă de intensă instrumentalizare, ce impunea cîntăreților dificultăți crescînde. *Deosebirile principiale între melosul vocal și instrumental dispar treptat într-atît, încît vom întîlni în Baroc adesea lucrări cu destinație ambiguă* : pentru voci sau pentru instrumente. Înainte de a prezenta însă unele tipuri caracteristice ale melodiei bachiene, să abordăm aspectele ei determinante.

---

[1] Arnold Schering consideră de asemenea că introducerea intervalelor „nemelodice" în literatura prepalestriniană se datorește influenței muzicii instrumentale *(Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin,* 1912.

Scanned with OKEN Scanner

1) CARACTERUL TONAL-FUNCȚIONAL AL MELODIEI BACHIENE

Știm din capitolul precedent, că în arta lui Bach — în pofida caracterului ei predominant tonal-funcțional — se poate identifica pe lîngă supraviețuirea vechii lumi modale și *etape de tranziție, de îmbinare a modalului cu funcționalul,* conferindu-i astfel o ambianță tonală proprie, dispunînd de valențe policrome superioare funcționalismului „pur" al clasicilor vienezi. *Cu toate că plecăm de la premisa posedării noțiunilor necesare de armonie funcțională,* vom rezuma totuși cîteva aspecte generale ale conceptului.

Sistemul tonal-funcțional include în mod necesar, în afara unui determinism melodic, ca rezultat al situației „privilegiate" a tonicii, și principiile unui anumit context armonic, *preexistența unui determinism propriu vertical,* spre deosebire de sistemul modal de esență lineară, „neangajată" sub acest raport. Principiul tonal-funcțional, *întemeiat în primul rînd pe forța de atracție a dominantei majore, generatoarea forței tensionale și a tonicii relaxante (fie majore sau minore)* grupează acordurile ce se pot clădi pe treptele gamelor majore și minore după funcțiunea și rolul ce-l îndeplinesc, în trei categorii bine distincte și anume :

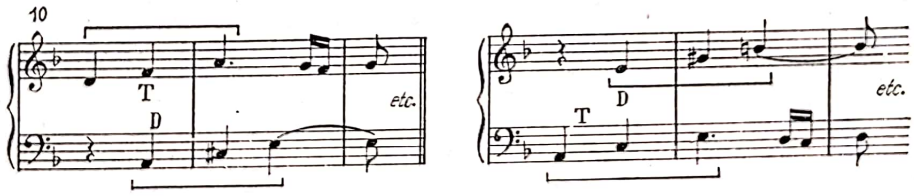
— acorduri cu funcțiune de tonică (T) ;
— acorduri cu funcțiune de dominantă (D) ;
— acorduri cu funcțiune de subdominantă (S).

Funcțiunea de T (tonică) *reprezintă deci centrul tonal, de gravitate, către care converg nu numai sunetele melodiei, dar și toate acordurile,* realizatorul destinderii și al relaxiunii provocate de forța tensională a D (dominantei). *Funcțiunile de T și D reprezintă deci poluri energetice opuse* [1], *potrivnice, ale căror alternări sînt determinante și indispensabile*

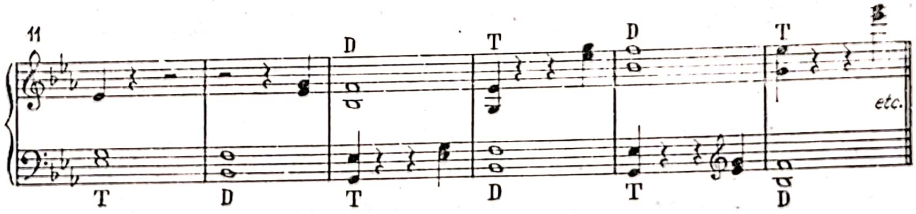
---

[1] Acești doi poli opuși, prin *succesiunea* lor (D-T) generatoare de tensiune-relaxare, constituie factorii tonali determinanți. Tentația simultaneității lor însă — de altfel ca și a bitonalismului — acționînd în sensul destrămării principiului tonal, apare timpuriu și este prezentă uneori și în creația lui Bach, chiar dacă nu atît de ostentativ ca la Beethoven, spre exemplu. Principiul funcțional-tonal conține potențial, deci și germenii negației sale.

Bach : *4 Duete pentru pian* (nr. 2)



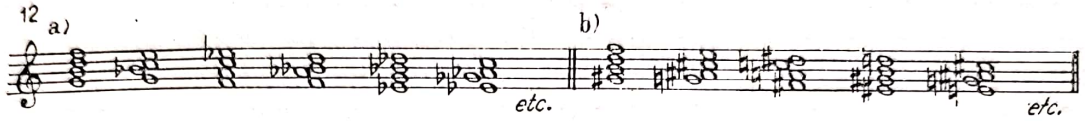
Beethoven : *Les Adieux* (p. I)



stabilirii şi fundamentării solide a cadrului tonal ! În pofida existenţei unor deosebiri evidente între sistemul tonal-funcţional bachian şi al clasicilor vienezi, *vom sublinia importanţa primordială, definitorie pe care o întruchipează relaţia T-D în arta lui Bach.*

Funcţiunea de D va cîştiga în forţa-i tensională prin adăugirea în plus a unei terţe, a septimei. Prin septimă, D va reclama mai stăruitor şi mai hotărît rezolvarea ei pe T. În afara alternării de T-D, *succesiunea modulatorică de septime dominante sau de septime micşorate* (în tonalitatea minoră) vor constitui de asemenea elemente *determinante, caracteristice* sistemului tonal-funcţional.

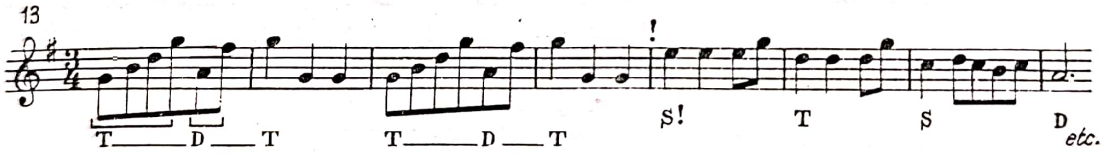
12



Cu toate că alternarea celor doi poli (T-D) joacă rolul dominant atît în desfăşurarea energetică a discursului muzical, cît şi în determinarea unei tonalităţi, restrîngerea ariei desfăşurării discursului muzical la aceste două funcţiuni, după un timp oarecare ar provoca o platitudine şi o monotonie penibilă. Rolul funcţiunii de S (subdominantă) este tocmai de a evita sau de a reduce acest neajuns, înlesnind o *respiraţie* mai largă a discursului muzical, o continuare mai variată, o *revărsare* mai liberă şi mai generoasă a lui :

Menuet din Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach

13



Toate acordurile sistemului dualist major-minor aparţin, într-o măsură variabilă, uneia din aceste trei funcţiuni. În contextul sistemului tonal-funcţional clasic, acordurile clădite pe treptele principale vor fi *exponenţii principali* ai funcţiunilor respective, iar celelalte — înrudite — le vor putea substitui. Astfel, reprezentantul principal al funcţiunii de T va fi acordul treptei I, putînd fi înlocuit de acordul treptei VI, avînd terţa şi cvinta, comună cu acordul treptei I. Reprezentantul principal al funcţiunii S va fi acordul treptei IV, substituit de acordul treptei II pe baza aceloraşi considerente, iar acordul treptei V va reprezenta funcţiunea D. Acest acord în principiu ar trebui să fie substituit şi de treapta III avînd terţa şi cvinta comună. Totuşi, în practica creaţiei maeştrilor clasici, treapta III este considerată ca ambiguă, avînd şi două sunete comune cu treapta I şi ca atare în creaţia lor este evitată — în bună parte datorită acestei împrejurări — *preferîndu-i-se acordul treptei VII, care se*

Scanned with OKEN Scanner

identifică cu septima dominantă fără fundamentală, avînd ca atare funcțiunea de D evidentă și de necontestat ! În sistemul funcțional, raporturile între acorduri ce se vor utiliza cu precădere, vor fi cele autentice, iar cele plagale [1] — în afara relației de cvartă inferioară (cvintă superioară) în opera clasicilor vienezi — se evită de obicei. *Sistemul bachian le utilizează însă, uneori, împreună cu celelalte aspecte specifice ale armoniei modale.* În contextul armoniei bachiene însă va trebui negreșit luată în seamă observația lui Zulauf cu privire la tratarea egală a treptelor secundare cu cele principale. Deci, la Bach *delimitarea severă a treptelor principale de cele secundare nu este justificată.* Aceasta — credem — se datorește supraviețuirii unor aspecte ale armoniei modale renascentiste în armonia bachiană și *constituie una din particularitățile ei față de conceptul tonal-funcțional clasic* de mai tîrziu. Acest circuit continuu al succesiunii funcțiunilor T-S-D-T, ce se confundă de fapt cu cadența perfectă autentică [2], *nu constituie esența, ci numai forma (cadrul) gîndirii muzicale funționale* [3]. Acest circuit nu constituie o succesiune rigidă și invariabilă ; poate suferi modificări multiple și amplificări pentru a nu degenera într-o schemă uniformă și monocromă. Iată unele din posibilitățile îmbogățirii ei : oricare funcțiune poate fi reprezentată nu numai printr-un singur acord, ci prin două, chiar consecutiv. Acordurile pot fi întrebuințate în stare directă sau în răsturnări. Fiecăruia i se poate aplica septima, sau nona chiar, note străine din acord (note de pasaj, de schimb, întîrzieri etc.) alterații. *Ordinea schițată, tipică circuitului nu este mecanică și unică,* putînd prezenta diverse variante ; după T poate urma D, iar după D — desigur mai rar — S (cadența evitată plagală). După S poate succede de asemenea în loc de D, din nou T. *Circuitul se poate repeta modulatoric în altă tonalitate.* Circuitul nu trebuie să fie întotdeauna complet, putînd rămîne deschis pe D. etc.

În evoluții secvențiale mai ales apar adesea la Bach *lanțuri ale relațiilor autentice* (de cvinte inferioare succesive I-IV-VII-III-VI-II-V-I) sau terțe inferioare (I-VI-IV-II-VII-V-III-I) și secunde superioare (I-II-III-IV-V și apoi I). Survin însă uneori și înlănțuiri secvențiale plagale în creația bachiană. *Deci „circuitul funcțional" nu constituie o îngrădire a fanteziei creatoare și maeștrii Barocului și ai clasicismului vienez își desfășoară întreaga lor activitate creatoare în „limitele" acestei gîndiri muzicale, capabile de valențe multiple, cu o dezinvoltură și bogăție ce nu pare nicicînd stingherită de acest cadru formal al desfășurării discursului muzical.*

---

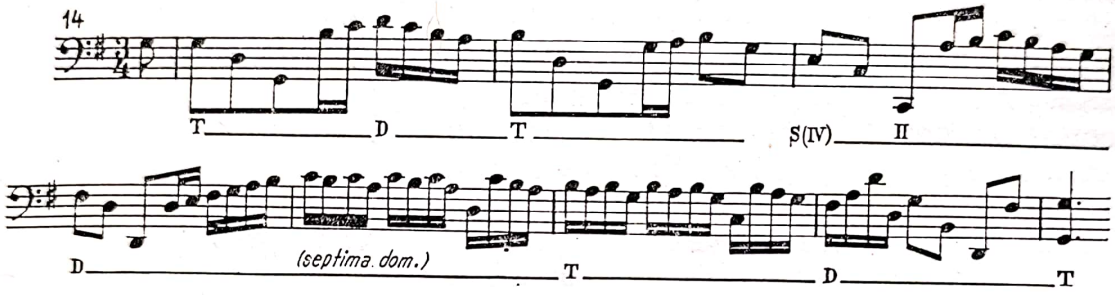
[1] Vezi geneza și sfera relațiilor autentice și plagale în *Polifonia vocală a Renașterii,* pag. 205.

[2] August Halm spre exemplu, în al său *Tratat de armonie* (Verlag Goeschen, 1905) consideră întreg discursul muzical ca o *lărgită și continuă variațiune a cadenței perfecte autentice.*

[3] Leo Weiner : *Armonie analitică. Studiul funcțiunilor,* Budapest, 1944, pag. 53.

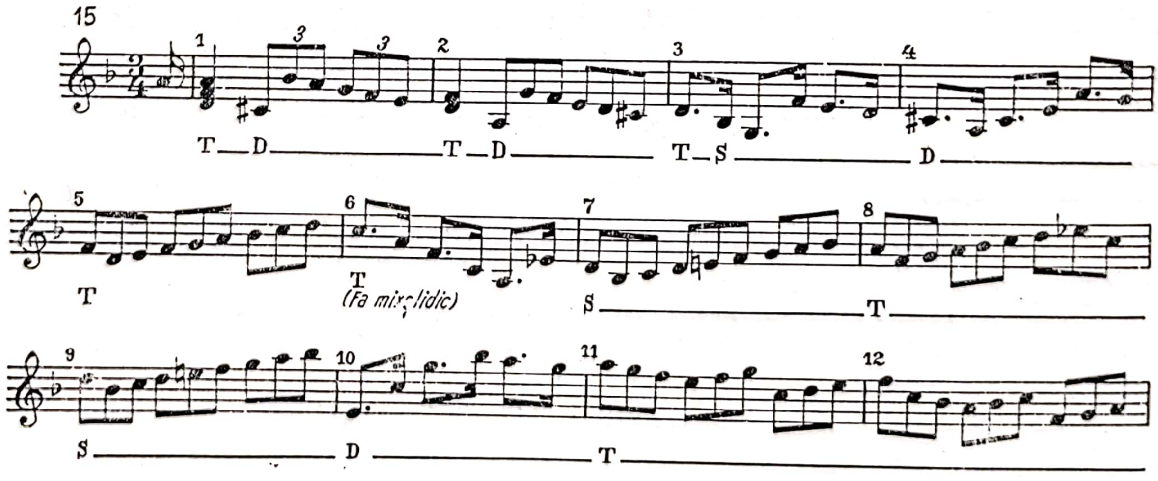
Scanned with OKEN Scanner

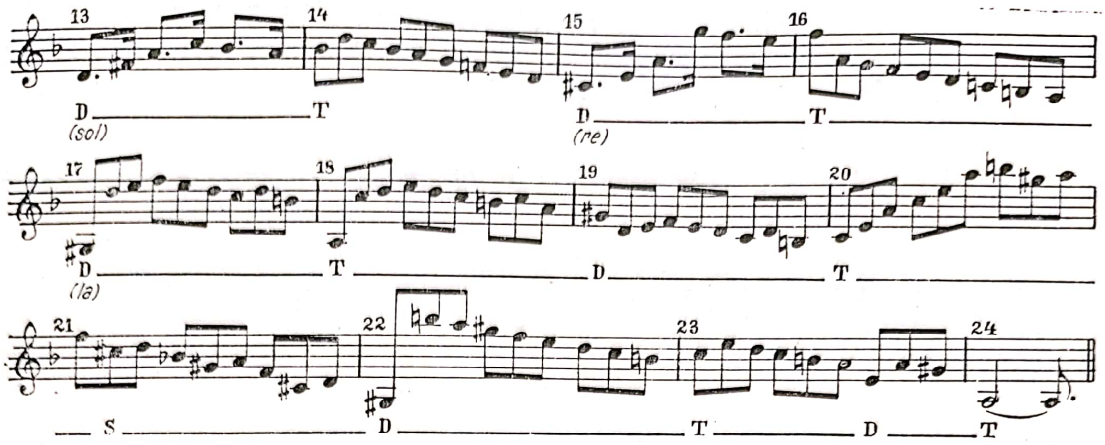
Oare principiul expus se manifestă numai în creația la mai multe voci ? O cît de fugară privire asupra creației bachiene ne va convinge că și linia monodică reflectă pe deplin principiile acestei legi fundamentale — în varietatea și complexitatea ei schițată mai sus — a acestei „angajări" verticale. Nu vom pierde însă niciodată din vedere că, creația bachiană, incluzînd și forme de trecere între modal și funcțional, va prezenta pe lîngă aspecte categoric funcționale și amprentele acestor faze de tranziție. Iată un prim fragment din *Suita în Sol pentru violoncel solo (Courante)* unde, după stabilirea cadrului tonal prin succesiunea de T-D, urmează schema tipică a circuitului funcțional complet, cu o desfășurare mai largă, îmbogățită cu note melodice (de pasaj și de schimb) și încheiată de un „circuit" scurt (D-T) concluziv, cadențial :



Circuitul funcțional — precum s-a mai subliniat — se poate repeta, modulatoric în diverse tonalități ; complet sau incomplet. Iată un astfel de exemplu, înainte încă de a expune, pe scurt, principiile fenomenului modulației.

Partita II pentru vioară solo (Courante)



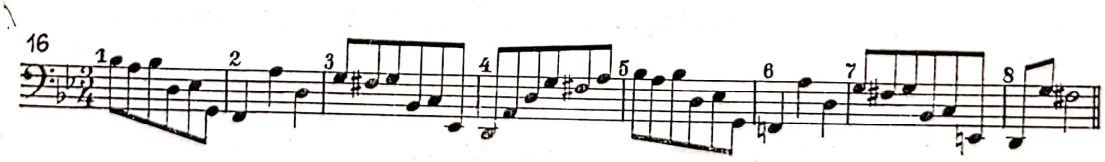


Analizînd exemplul de mai sus, se va constata că, după alternarea de două ori (măsurile 1-2) a T-D, atît de obișnuită și necesară articulării ferme a tonalității principale (*re*) urmează un circuit funcțional complet T-S-D-T (în măsurile 3-4-5). În măsura 6, Bach modulează în relativa majoră — procedeul modulatoric tipic stilului — în *Fa* reprezentînd inflexiuni modale repetate ale mixolidicului (cu treapta VII coborîtă). În măsurile 6-12 apare un circuit cu o compoziție variată : T-S-T-S-D-T. În măsura 13 se modulează în *sol* (D-T) apoi, prin substituirea funcțiunilor acordurilor, iar în *re* (15-16), prin mijlocul indispensabil al modulațiilor D-T. Lanțul modulatoric continuă tot prin substituirea funcțiunilor în cealaltă tonalitate înrudită (*la*), alternînd din nou S-D-T-D-T. Măsura 21 conturează clar, în ciuda apogiaturilor simple sau ornamentate cromatic, funcția de S.

În concluzie, totul se desfășoară în sensul arătat, *discursul muzical parcurgînd circuite cu compoziții diferite atît în tonalitatea principală cît și în cele înrudite* (relativa majoră și dominanta superioară).

Cu toate că și în exemplul de mai sus am constatat inflexiuni trecătoare ale sistemului modal (alterarea coborîtoare a treptei VII în *Fa*), îmbinarea „modalului și a funcționalului“ se impune uneori și mai vădit în monodia bachiană :

Suita în Sol pentru violoncel solo (Menuet II)

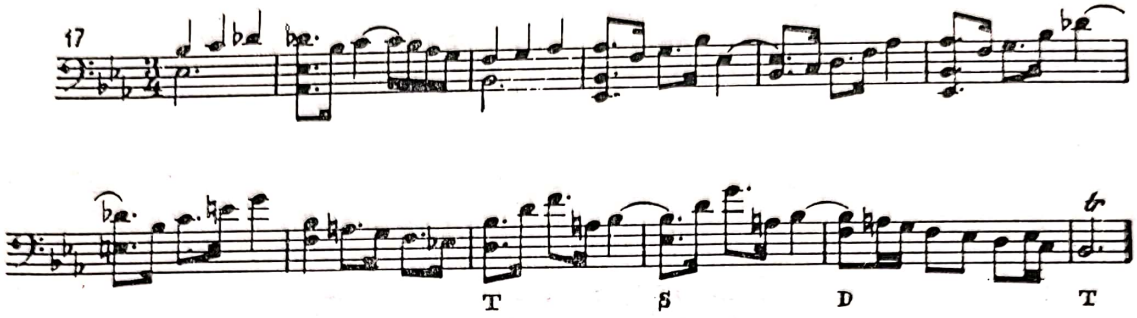


În măsurile 2 și 6 linia melodică descompune complet *D minoră* urmată apoi de D majoră, fenomen caracteristic precum știm polifoniei modale a Renașterii, *constituind o diferențiere a cadenței autentice modale față de cea funcțională !* În măsura 8 circuitul rămîne incomplet, „deschis“ pe D.

Scanned with OKEN Scanner

Pe lîngă întrepătrunderea cu caracter *trecător* a mixolidicului în major, melodia bachiană prezintă uneori o osmoză mai evidentă și constantă a modalului cu funcționalul :

Suita în Mi bemol pentru violoncel solo (Sarabande)



Cu toate că modul mixolidic se impune ostentativ la început, totuși nu lipsesc din acest fragment nici elementele caracteristice funcționale ; astfel în măsurile 3 și 5 se conturează o D majoră evidentă. Din momentul modulației însă în *D superioară — modulație de asemenea tipică în tonalitățile majore — totul se desfășoară într-un spirit funcțional* (S alterată-D-T-S-D-T).

a) MODULAȚIA

Problema modulației, constituind, precum am văzut în exemplele de mai sus, un mijloc eficace și constant al diversificării circuitelor funcționale, cunoscînd un salt valoric determinant — se bucură de o pondere mult superioară față de faza ei incipientă — intermodală — din epoca Renașterii.

O trecere sumară în revistă a aspectelor ei caracteristice se impune cu necesitate. Constituind un mijloc eficace de asigurare și sporire a diversității în cadrul unității, precum și a combaterii monotoniei ce s-ar putea resimți în urma menținerii pe un timp mai îndelungat a unei singure tonalități, *ea se deosebește de modulația renascentistă atît sub raportul :*

a) *caracterului funcțiunii ei ;*

b) *al traseului de parcurs, precum și*

c) *al mijloacelor abordate.*

În timp ce în polifonia vocală a Renașterii, modulația intermodală — precum știm — avea doar un caracter mai mult de *inflexiune trecătoare, fără a prilejui transpunerea temei în noul mod, modulația barocă urmărește ca scop primordial chiar transpunerea — severă sau variată — a temei în tonalitățile înrudite, oferindu-ne astfel unul dintre*

Scanned with OKEN Scanner

factorii determinanți în procesul de generare a formelor muzicale. În consecință deci, *modulația renascentistă deținea doar un rol coloristic, iar cea barocă o funcțiune primară, morfologică.*

Modulația renascentistă se efectua, în genere, *în cadrul aceluiași material sonor* — sau cel mult din *genus naturale* în *genus molle,* sau invers — schimbîndu-se cu ajutorul cadenței noi doar modul, iar cea barocă funcțională se efectuează dintr-o tonalitate majoră sau minoră într-alta *cu material sonor divers,* mai mult sau mai puțin diferențiat, sau în relativa ei. Aceasta din urmă însă, *constituind o trecere într-o tonalitate cu material sonor și armură identică, prezintă de fapt o contingență evidentă cu modulația intermodală renascentistă !*

Planul modulatoric bachian — ne referim deocamdată la procedeele sale tipice [1] — vizează în mod concludent în primul rînd tonalitățile cele mai apropiate din cercul cvintelor. Astfel, în cazul unei tonalități majore *se modulează în primul rînd la tonalitatea majoră a dominantei superioare, apoi, în tonalitatea ei minoră relativă, în tonalitatea majoră a dominantei inferioare, și eventual la dominanta superioară și inferioară a relativei minore.*

În cazul unei lucrări scrise într-o tonalitate minoră, planul modulatoric va schița de obicei *relativa majoră, apoi tonalitatea minoră la interval de dominantă superioară și inferioară, și în sfîrșit tonalitatea majoră a relativei la interval de dominantă superioară și inferioară.* Acest traseu modulatoric, *constituind o normă și o tendință doar cu caracter general,* firește nu exclude salturi modulatorice mai îndepărtate, de care abundă din plin creația bachiană.

Sub aspectul mijloacelor abordate, tehnica modulației baroce include în afara *modulației diatonice,* realizată pe baza substituirii funcțiunilor acordurilor comune, atît *modulația cromatică,* cît și cea *enarmonică.* Aceste probleme din urmă, aparținînd armoniei, noi — în afara aspectelor proprii stilului bachian, expuse pe scurt la capitolul tratării tetracordului cromatic — ne vom considera dispensați de a le mai dezvolta în continuare.

b) RELAȚIA FALSĂ

În completare și în context cu cele antecedente vor trebui relevate și aspectele noi ale cromatismului încrucișat — ale relației false — prezente în anumite condiții și în cadrul polifoniei vocale renascentiste.

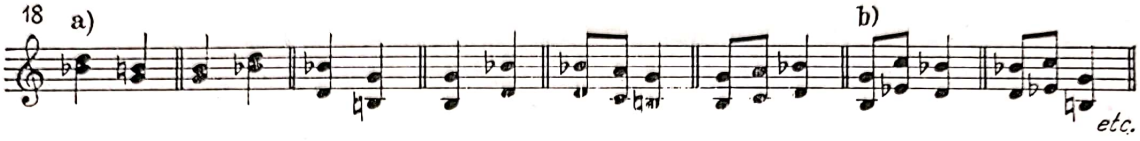
---

[1] În vederea lărgirii cunoștințelor asupra modulației în creația lui Bach, recomand consultarea lucrărilor : H. Riemann : *Handbuch der Fugen Komposition ;* M. Zulauf : *Die Harmonik J. S. Bach,* Bern, 1927 ; Hans Stephan : *Die modulatorische Aufbau in Bachs Gesangwerken,* Bach-Jahrbuch, 1934, pag. 63 etc.

Scanned with OKEN Scanner

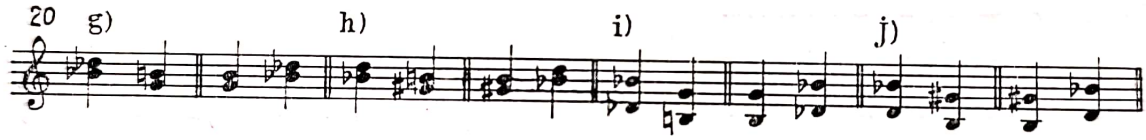
Relaţia falsă modală tipică, realizată prin succesiunea a două terţe mari — sau sexte mici — la interval de terţe mici ascendente sau descendente (*a*) firește, nu dispare, survenind și în literatura bachiană uneori cu mici licenţe sub raportul joncţiunii lor (*b*) :

1

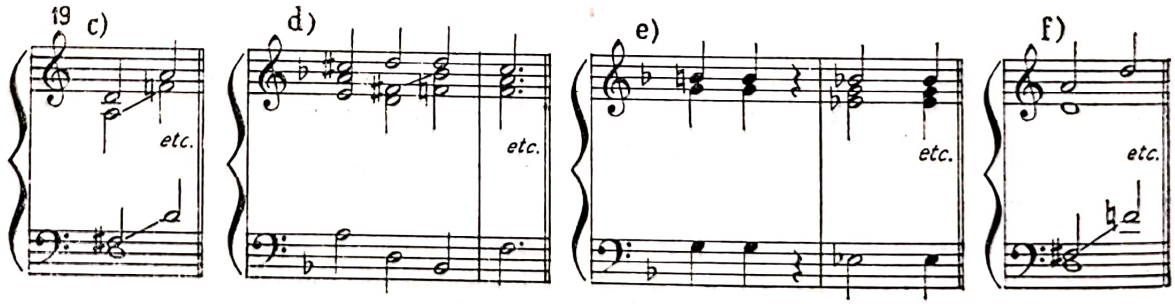


În afara acestor raporturi însă, relaţia falsă barocă, ca o consecinţă a aplicării alteraţiilor suitoare a treptei IV și a celei coborîtoare a treptei II și VI, este mult diversificată față de cea renascentistă. În timp ce relaţia falsă modală este generată de *înlănţuirea unor raporturi identice* întemeiate pe principiul distanţial [2] la intervale de asemenea identice, relaţia falsă barocă ne oferă uneori înlănţuiri de *raporturi diverse — bazate pe principiul acustic — la intervale diferite.* Astfel, unei *terţe mici* îi poate succede o *terţă mare,* sau invers, la intervale de terţă mică sau micșorată (*g*) ; sau unei *terţe mari* îi poate succede o *terţă mică* la interval de terţă mică sau micșorată (*h*).

Prin răsturnarea acestor intervale vom obţine înlănţuirea unor *sexte mari* și *mici,* sau invers, la interval de terţă mică și micșorată (*i*) ; sau a unor *sexte mici* și *mari* tot la interval de terţă micșorată și mică (*j*) :



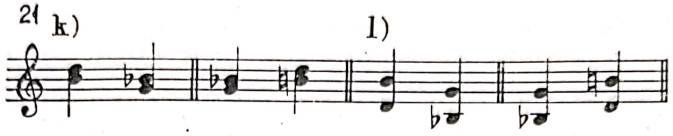
[1] Acest fenomen prezintă în creaţia madrigaliștilor englezi, spre exemplu, aspecte noi, inedite stilului palestrinian. Astfel, în afara salturilor de terţe, falsa relaţie se poate realiza și prin *salt de sexte (c).* De asemenea se înlănţuiesc uneori și acorduri la interval de terţe mari (de obicei inferioare) executînd într-una din voci o cvartă micșorată, inoperantă în stilul palestrinian *(d).* Această joncţiune se poate realiza și prin mers cromatic, deci prin eliminarea de fapt a relaţiei false *(e).* Semitonul cromatic se inversează uneori chiar într-un salt de octavă micșorată *(f)* :



[2] Vezi *Polifonia vocală a Renașterii,* pag. 358.

Scanned with OKEN Scanner

Pe baza principiului distanţial, însă, vom mai putea obţine succesiunea a două *terţe mici* la interval de terţă mare (*k*), sau prin inversarea lor, două *sexte mari* la interval tot de terţă mare (*l*) :



2) INTERVALE UTILIZATE ÎN CONSTRUCŢIA MELODICĂ

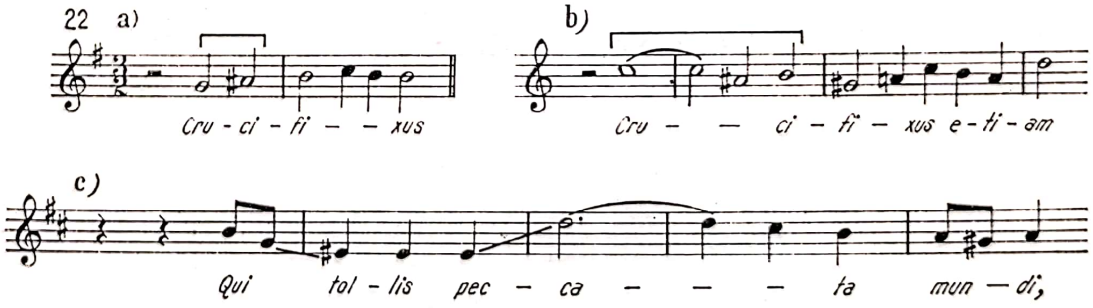
După aceste paranteze — credem — necesare, să trecem la analiza liniei melodice, sub aspectul intervalelor ei componente.

Cunoaştem restricţiile precum şi spiritul sever, selectiv al stilului palestrinian în acest domeniu. Ştim de asemenea că madrigaliştii englezi, şcoala venețiană şi apoi Gesualdo, ancoraţi în curentele inovatoare ale epocii, destrămînd rigorile exacerbate ale şcolii romane, marchează o nouă şi curajoasă etapă în procesul evolutiv al melodiei. Barocul, preluînd şi dezvoltînd aceste inovaţii, va infirma cu încetul nu numai rezervele impuse de stilul palestrinian în problema utilizării intervalelor în construcţia melodică, ci şi o sumedenie de pedanterii mărunte, care în ambianţa nouă îşi pierd, firește, orice raţiune.

Intervalele mărite şi micşorate — excluse din stilul palestrinian — *sînt exploatate de fapt toate, fără nici o excepţie, în serviciul expresiei poetice,* atît în literatura instrumentală, cît şi cea vocală. Sesizînd forţa lor expresivă, compozitorii Barocului le utilizează — în cadrul muzicii vocale — de obicei *în strînsă corelaţie cu textul abordat, ca mijloace proprii de expresie melodică,* indispensabile noului conţinut afectiv.

Iată *secunde mărite (a)* şi *terţe micşorate (b)* în creaţia vocală bachiană :

Missa în si (Crucifixus şi *Qui tollis peccata mundi)*



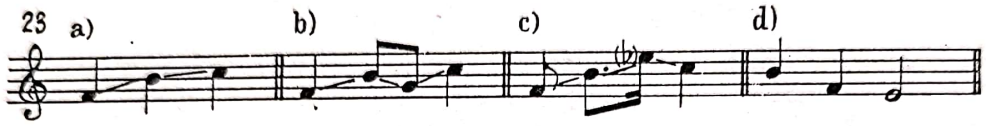
Secunda mărită continuă, de obicei, în sensul desfăşurării ei.

Rezolvarea terţei micşorate în tonalităţile minore se efectuează — de obicei — la semiton în sens contrar *(b),* fără a exclude însă şi saltul *la un alt element al acordului (c).*

Scanned with OKEN Scanner

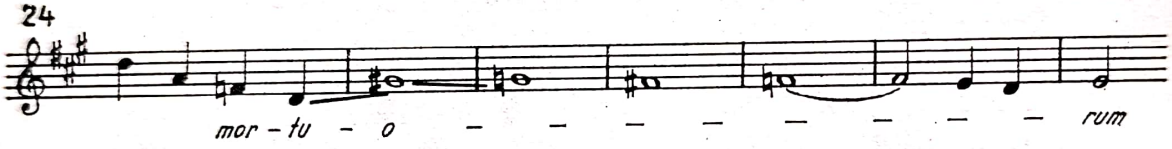
Cvarta mărită (tritonul) [1] considerată odinioară *diabolus musicae* se bucură de o întrebuințare din ce în ce mai frecventă în stilul bachian. Omițînd-o însă — dînd ascultare astfel codificărilor arbitrare ale teoreticienilor bazați pe *Gradus ad Parnassum*, care reflectă de fapt *prima prattica*, stilul retrospectiv al epocii — vom perpetua nu numai o eroare izvorîtă din ruptura teoriei de arta vie a Barocului, dar vom neglija în același timp un aspect al autenticității stilului, de dragul unor comandamente scolastice, străine artei lui Bach. *Vom acorda atenție sporită la tratarea ei, în schimb.*

În sens ascendent ea se va rezolva de obicei la secunda mică superioară fie imediat (*a*), fie după un alt salt în sens contrar (*b*), fie salt direct chiar (*c*). În sens descendent, cvarta mărită se rezolvă de preferință treptat, coborîtor (*d*) :

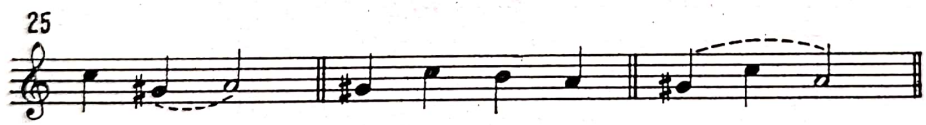


Tritonul se mai rezolvă uneori și cromatic, coborîtor :

Missa în si (Confiteor)

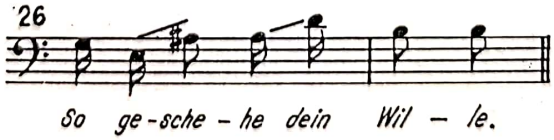


Cvarta micșorată în tonalitate minoră se rezolvă de asemenea la semiton, fie direct, fie amînat (treptat sau prin salt) :



Cvarte mărite și micșorate consecutive :

Patimile după Matei



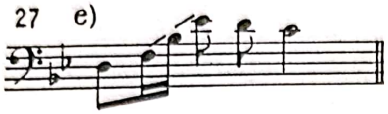
[1] Tritonul, compus din trei tonuri întregi, divizînd octava în două segmente egale, trebuie considerat ca un *interval neutru.* (E. Krenek : *Zwölfton Kontrapunkt Studien.* Mainz, 1952, pag. 17).

Scanned with OKEN Scanner

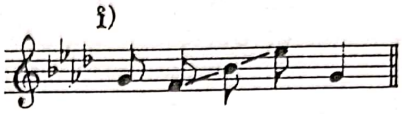
Sînt posibile uneori și succesiuni de *cvarte perfecte*, în sens direct, prohibite în stilul palestrinian :

Ich will den Kreutzstab gerne tragen (pentru orgă) (*e*) Cantata *Gottes Zeit* (*f*)

27 e)



f)



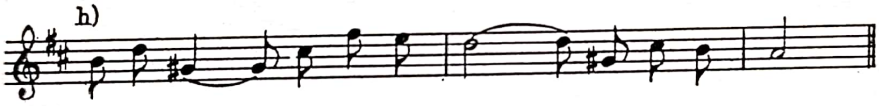
Ele survin uneori chiar și secvențial în flagrantă contradicție cu normele didacticiste (vezi capitolul final).

Cvinta micșorată se utilizează curent, cu rezolvarea de obicei treptată în sens invers saltului (*g*) sau, prin intermediul *unui salt*, la un alt element al acordului (*h*) :

Missa în si

28 g)

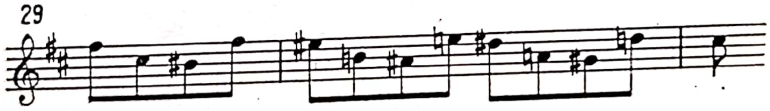
h)



Succesiuni secvențiale de cvarte mărite — cvinte micșorate :

Missa în si (Kyrie eleison)

29



Intervalul de *cvintă mărită* se va rezolva de preferință în sensul alterației :

Missa în si (Kyrie eleison)

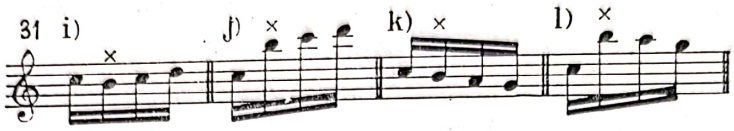
30

Nici interzicerea, atît de des repetată în manualele uzuale, apărute chiar recent, a saltu'rilor de septime — bazată necritic se-nțelege pe Fux — *nu poate fi menținută fără a face abstracție de realitățile creației bachiene.*

Scanned with OKEN Scanner

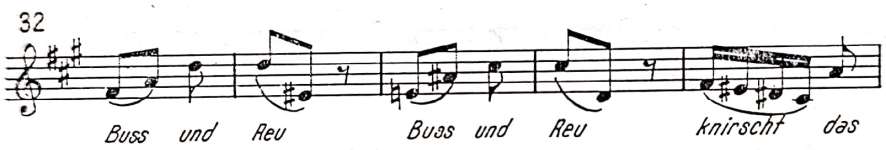
Atît în lucrările sale instrumentale, cît și în cele vocale le vom găsi cu abundență, atît ascendent cît și descendent, cu tendința vădită *de a se continua însă în sens contrar saltului efectuat.* A se vedea spre exemplu aria *Betrachte meine Seele* din *Patimile după Ioan,* în care vom întîlni *de șase ori intervale de septime mici, ascendente sau descendente.*

Septima, rezultînd din substituirea prin răsturnare a secundei, *își păstrează funcția ei verticală inițială.* Deci sunetul *si* fiind notă ornamentală de schimb, (*i*) prin substituirea lui prin septimă își menține funcția verticală neschimbată (*j*) :



De asemenea, în cazul notei ornamentale de pasaj (*k*) nota *si,* rezultînd din saltul de septimă, își va păstra funcția ei verticală (*l*). Bach întrebuințează însă și celelalte septime (mari și micșorate) în slujba expresiei poetice. Rezolvarea lor, se înțelege, poate varia :

Patimile după Matei



Pot surveni și succesiuni de septime, alternativ ascendente și descendente.

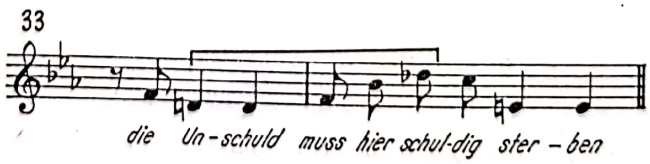
Deci salturile de septime nu pot fi nicidecum considerate la Bach ca intervale prohibite, sau excepționale, *doar funcția lor este determinată, de regulă, de considerente expresive,* ca și în genere a celorlalte intervale „nemelodice".

În ceea ce privește *septima micșorată,* putem afirma că, fiind preferată răsturnării ei — secundei mărite —, survine de fapt mai frecvent în creația bachiană, urmată de obicei de o revenire treptată, în sens contrar.

Octava alterată — întrebuințată de obicei după cezură deja de madrigaliștii englezi, și de Gesualdo — survine adesea și în cadrul arpegiului :

Octavă micșorată :

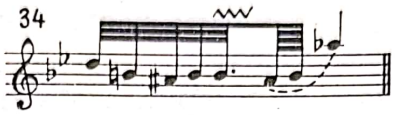
Patimile după Matei



Scanned with OKEN Scanner

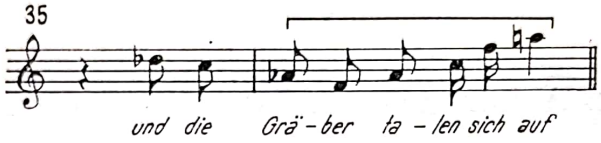
Octavă dublu micșorată :

Fantezia și fuga în sol pentru orgă



Octavă mărită :

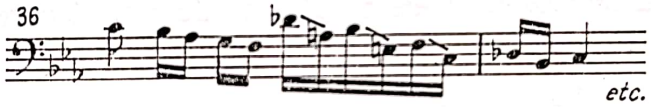
Patimile după Matei



În ceea ce privește *salturile ce depășesc octava,* știm că stilul palestrinian le evita. Neerlandezii însă nu s-au sfiit să le întrebuințeze uneori. Barocul, legitimîndu-le în slujba expresiei, se abține totuși să abuzeze (a se vedea capitolul final).

Nu sînt excluse nici mai multe salturi consecutive într-o linie melodică, chiar vocală, de neconceput, firește, în polifonia vocală a Renașterii:

Cantata *Gottes Zeit*



Valoarea expresivă a intervalelor diferă și este în funcție de mărimea și de sensul desfășurării lor. Astfel, intervalul cu forță expresivă *minimă* va fi desigur *secunda* și ea va spori în raport cu spațiul cuprins de intervale. Putem vorbi deci de *o ierarhie a intervalelor sub raportul expresivității lor.* În construcția unei linii melodice vom ține seamă, că ea — în genere — *nu se formează din raporturi analoge repetate, ci prin alternarea și diversitatea lor și că unui salt mai mare e de preferat să succeadă inversarea sensului,* față de continuarea în aceeași direcție.

În ceea ce privește întrebuințarea intervalelor „nemelodice" — dificile ca intonație — am văzut că *stilul bachian nu cunoaște în realitate interziceri sau restricții categorice, asemănătoare celor cuprinse în majoritatea covîrșitoare a manualelor uzuale.* Denunțîndu-le, considerăm că facem un serviciu cunoașterii și însușirii elementelor limbajului muzical *autentic bachian,* debarasat de rămășițele vetuste ale unui scolasticism îngust, multisecular.

În același timp însă, ținem să subliniem, atrăgînd atenția începătorului, că în construcția melodiei bachiene, au un rol predominant și mai departe intervalele „melodice" (ușor de intonat): secunda, terța, cvarta,

Scanned with OKEN Scanner

cvinta perfectă, sexta și octava și ca atare o îngrămădire nechibzuită de salturi, a intervalelor „nemelodice" — în ciuda adevărului că în partiţiile corale ale lui Bach survin uneori în bas, cu o frecvenţă surprinzătoare chiar [1] *— va altera într-o măsură poate și mai gravă stilul bachian, decît tendinţele de puritanism melodic.*

Se impune deci, în faza de început, o atenţie deosebită în problema aceasta. *Experienţa, gradul de cunoaștere și asimilare a particularităţilor stilului bachian, dublate de simţul măsurii, vor fi factorii care vor determina, în ultimă instanţă, reușita și valoarea viitoarelor noastre exerciţii de stil, sub acest aspect.*

3) MIJLOACE ALE DEZVOLTĂRII LINIEI MELODICE

Dezvoltarea liniei melodice bachiene este determinată într-o măsură importantă de principiul secvenţei și al variaţiei motivice. Aceste două principii sînt strîns înrudite între ele, *avînd ca sursă comună fenomenul repetării, ca mijloc primar al dezvoltării discursului muzical,* prezent ca factor dominant sau unic chiar în culturile străvechi monodice. *Fenomenul repetării este în același timp și principiul primordial și constant al arhitecturii de la cîntec pînă la simfonie* [2]. Reproducerea severă, pe aceeași treaptă — chiar a unui desen melodic-ritmic, evitată în stilul vocal al Renașterii este însă adesea utilizată în Baroc, de obicei corelată apoi cu o

---

[1] Vezi capitolul final al lucrării.

[2] Se repetă, în genere, ceea ce trebuie *subliniat, reţinut.* Factorul psihologic care favorizează fenomenul repetării în procesul morfologic constituie desigur satisfacţia, bucuria reîntîlnirii și a recunoașterii unui element în diferitele lui ipostaze, care astfel reușește să confere formelor muzicale mijlocul asigurării unităţii și al organicităţii lor. Revenirea unui motiv sau a unei teme în cadrul arhitectural nu se confundă cu o repetare simplă, mecanică. Ea poate avea, în diverse etape ale construcţiei morfologice, semnificaţii, funcţiuni diferite. Deci, prin repetare, un motiv sau o temă se va diferenţia sub raport calitativ-funcţional. În acest context, Adorno constată: „...cîtă vreme muzica se desfășoară în timp rezultă faptul că identicul, în cursul desfășurării, devine neidentic sau invers, neidenticul, spre exemplu o repriză prescurtată, poate deveni identic. Ceea ce în tradiţionala mare artă muzicală se denumește arhitectură, se bazează pe aceasta și nu pe raporturi simple de simetrie geometrică. Cele mai puternice efecte morfologice ale lui Beethoven se datoresc împrejurării că o idee oarecare ce revine, fiind prezentă anterior doar ca temă, acum se dezvăluie ca rezultat și prin aceasta capătă un înţeles cu totul deosebit. În urma unor astfel de reveniri, adesea chiar și sensul antecedentelor se fundamentează numai ulterior". (W. Adorno: *Dissonanzen,* Göttingen, 1963, ed. III, pag. 144—145). Fenomenul repetării constituie de asemenea — într-un sens diferit — după epuizarea totalului cromatic, și principiul generator al tehnicii serialismului dodecafonic.

Scanned with OKEN Scanner

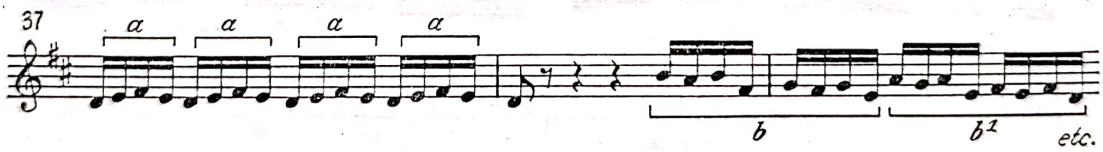
secvență. Secvența reprezintă, fără doar și poate, prin repetarea pe diferite trepte a desenului melodico-ritmic, o fază superioară. În timp ce repetarea pe aceeași treaptă are un caracter mai mult static, tehnica secvenței — a reproducerii motivului pe diferite alte trepe — îi imprimă un caracter mai dinamic.

A

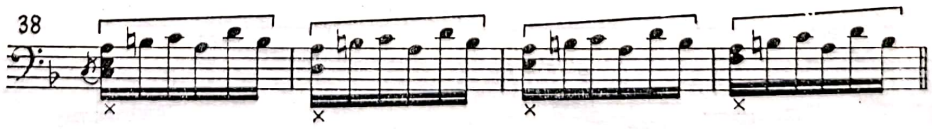
Repetarea unui nucleu melodic pe aceeași treaptă — repudiată în genere de melosul vocal renascentist, nu poate fi nicidecum interpretată în Baroc drept o lipsă de dibăcie sau ca o împotmolire a desfășurării discursului muzical, ci constituie un mijloc de potențare energetică introvertită a unui nucleu melodic nedislocat, respectiv cu dislocare prelungit amînată. Se înțelege, mînuirea acestui mijloc necesită o maturitate și experiență bogată și ca atare va trebui tratată cu maximă prudență. Vom prezenta — cu titlu informativ — cîteva aspecte ale acestui mijloc de dezvoltare a discursului muzical bachian.

Iată repetarea de patru ori a unui nucleu (*a*) pe aceeași treaptă, urmat de o secventare treptată descendentă la interval de secundă inferioară (*b*) :

Fuga în Re pentru orgă



Suita în re pentru violoncel solo (Gigue)

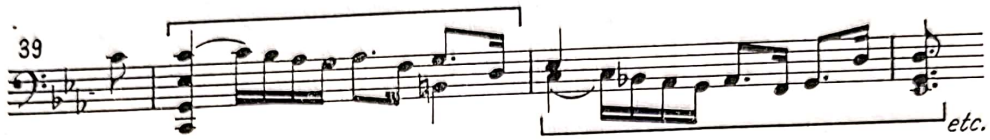


În ultimul exemplu, vocea inferioară, schițînd un mers treptat ascendent, contribuie la potențarea gradată a repetărilor și la diminuarea monotoniei.

Scanned with OKEN Scanner

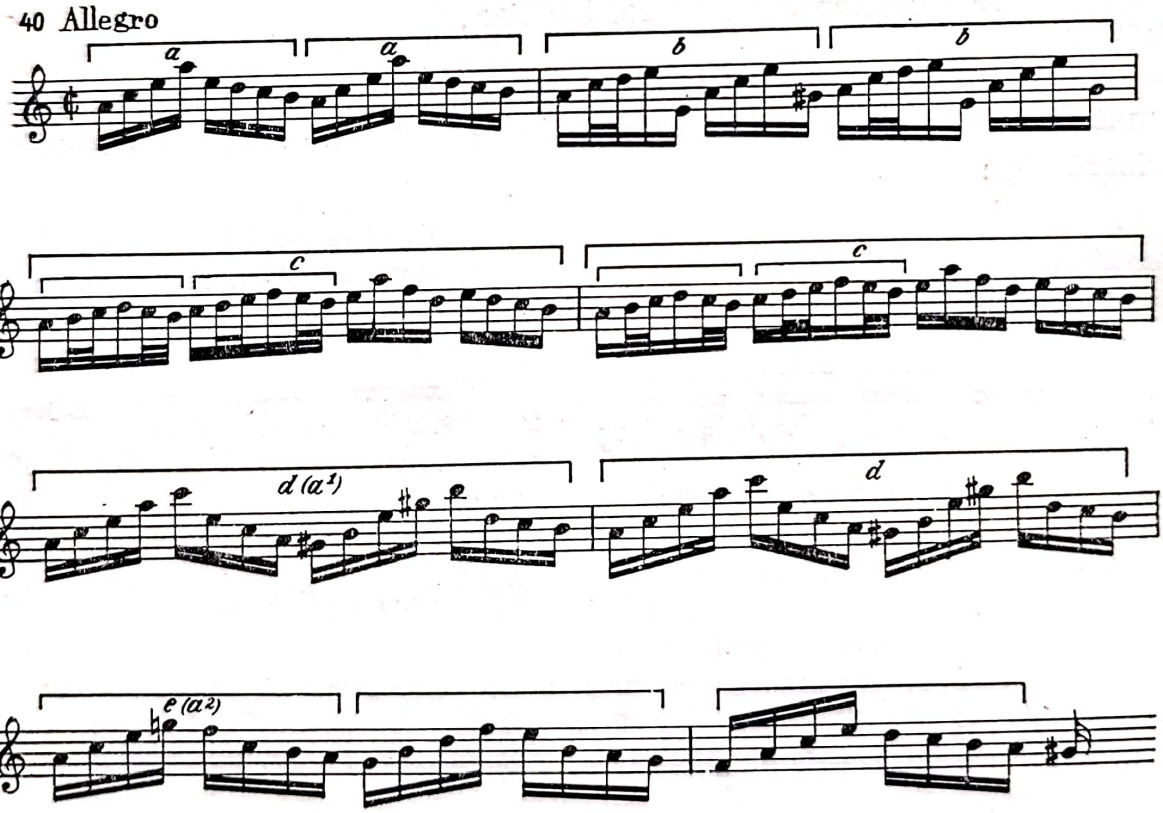
Repetarea unui motiv la octavă însă conferă discursului muzical un plus de varietate. Tinzînd uneori — ca și în exemplul de mai jos — spre realizarea structurii bivocale, repetarea poate întruni caracterul imitației la octavă :

Suita în do pentru violoncel solo (Allemande)



Unitatea supusă repetării poate fi și mai mare. De asemenea se pot înlănțui două sau mai multe formule melodico-ritmice repetate *(a-b-c-d)* de dimensiuni diferite și corelate apoi de o succesiune secvențială *(e)*.

Sonata II pentru vioară solo (Allegro)



Formulele *d* și *e* pot fi interpretate și ca variante (a^1, a^2) ale formulei inițiale *a*. Formula *c* conține repetarea la terță a nucleului generator.

Scanned with OKEN Scanner

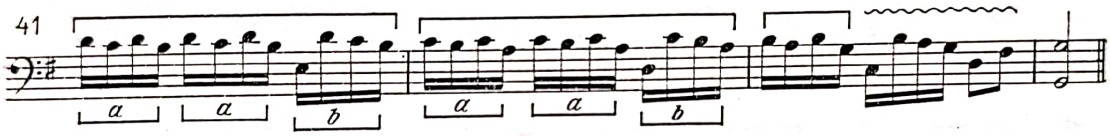
În toate cazurile de mai sus ale repetării unui nucleu melodic, mișcarea este vie pentru a nu provoca monotonie. Repetarea unui motiv pe aceeași treaptă, în cazul mișcării lente, nu este de dorit !

B

Repetarea unui nucleu melodic pe *aceeași treaptă* poate intra și în compoziția modelului secventat în ipostaze diferite.

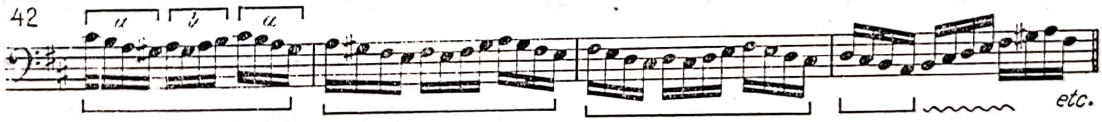
În fragmentul de mai jos, modelul conținînd repetarea unui nucleu pe aceeași treaptă *(a)* este întregit printr-un al doilea submotiv *(b)*. Secvența are două faze, evoluînd în sens descendent la interval de secundă. Faza a treia păstrează doar începutul :

Suita în Sol pentru violoncel solo (Courante)



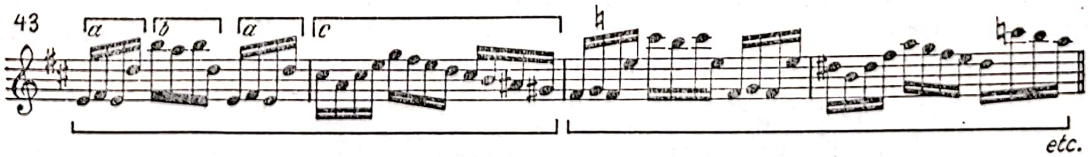
Repetarea unui nucleu poate fi despărțită prin intercalarea unui al doilea nucleu derivat, diminuînd astfel riscul monotoniei. Secvența din exemplul următor are în total trei faze și evoluează descendent, la interval de terță :

Suita în Re pentru violoncel solo (Courante)



Acest procedeu poate surveni și în cazul intercalării formei inversate (în oglindă) a nucleului inițial, în calitate de element diferit (*b*). Modelul, astfel compus și întregit cu un al treilea element (*c*), este secventat în sens ascendent, la interval de secundă :

Partita I pentru vioară solo (Double-Presto)

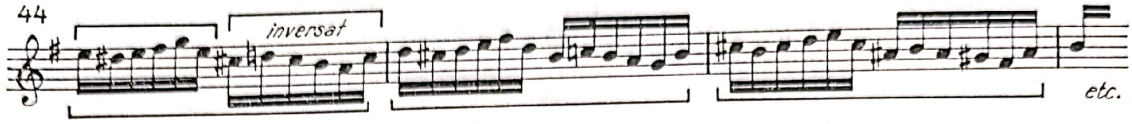


Scanned with OKEN Scanner

Modelul se constituie uneori dintr-o formulă, urmată de forma ei inversată (în oglindă) :

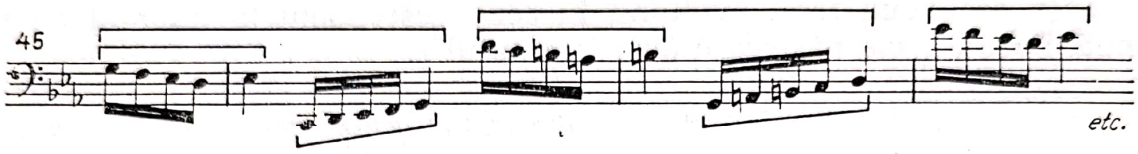
Suita engleză în mi (Prelude)

44



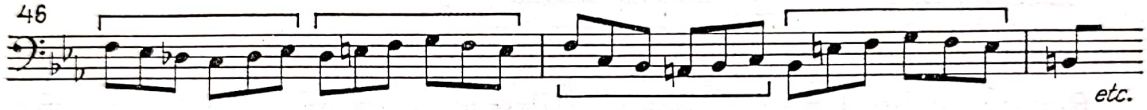
Suita în Mi bemol pentru violoncel solo (Bourrée I)

45



Suita în do pentru violoncel solo (Gavotte II)

46

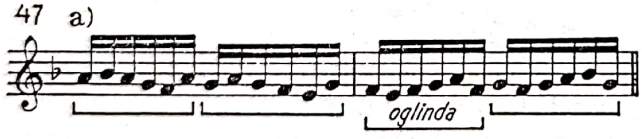


Înaintea inversării, nucleul însuşi poate fi secventat la diferite intervale ; *a* la secundă, iar *b* la terţă inferioară :

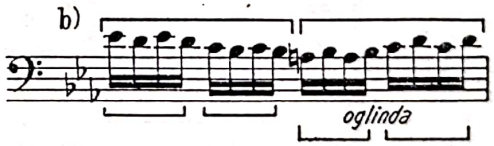
Toccata şi Fuga în Fa pentru orgă (a)

Suita în Mi bemol pentru violoncel solo (b)

47 a)



b)



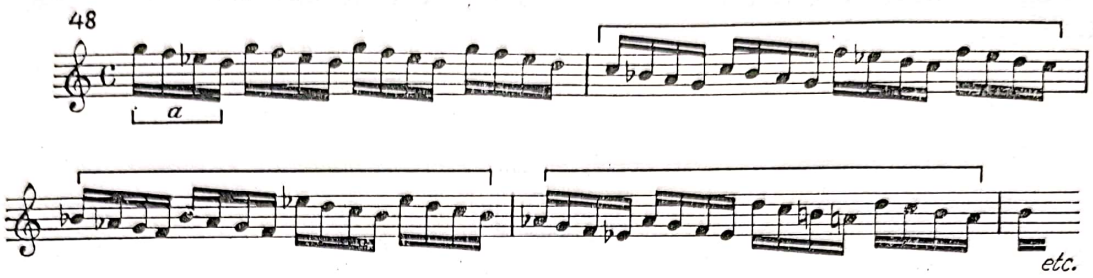
Constituirea liniei melodice, respectiv dezvoltarea ei prin mijlocul repetiţiei simple pe aceeaşi treaptă şi asociată de tehnica secvenţială, se reflectă deci multilateral în melosul bachian. Prezentarea în continuare a unor noi procedee variate — credem — ne va familiariza şi mai mult cu acest aspect al dezvoltării discursului muzical bachian.

În *Concertul III pentru orgă (Allegro)*, nucleul iniţial (*a*) după ce se repetă de patru ori, este urmat de o secvenţă în trei faze, ce evoluează

Scanned with OKEN Scanner

la interval de secundă inferioară. Modelul se compune din nucleul inițial repetat, transpus la cvintă inferioară și apoi secventat la cvartă superioară.

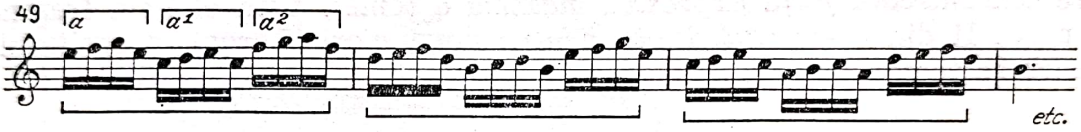
48



Uneori modelul secvenței se compune din repetarea de mai multe ori al aceluiași nucleu, pe trepte diferite, în sens alternativ :

Sonata în La pentru flaut

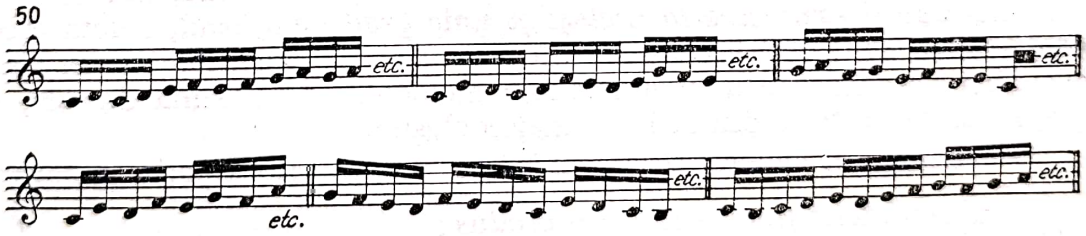
49



Repetări de mici formule melodice — de proveniență instrumentală — abundă și în creația vocală a lui Bach, de obicei sub forme de melisme secvențiale, contribuind la crearea unei atmosfere de bucurie, de euforie, solicitată de text. Executarea lor, se înțelege, prezenta adesea dificultăți de loc neglijabile și necesita cîntăreți cu o cultură și formație muzicală serioasă.

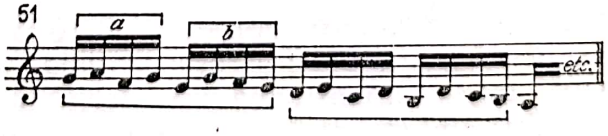
Iată cîteva formule frecvent utilizate :

50



Formule compuse din două submotive :

51



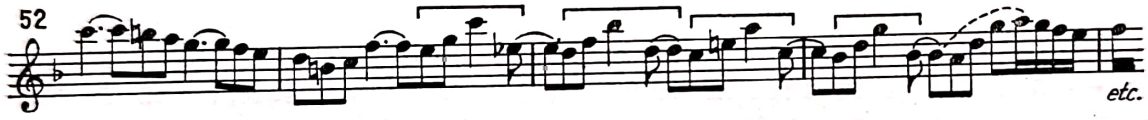
Problema repetării severe pe aceeași treaptă a unui nucleu melodic, ca unul din mijloacele dezvoltării discursului muzical bachian, nu se epuizează firește la cele cîteva aspecte prezentate ; intenționăm doar să atragem

Scanned with OKEN Scanner

atenția asupra acestei probleme, neglijate de obicei, subliniind că modul de abordare prezentat este exemplificativ și nici decum limitativ. Numai o susținută muncă analitică a operelor lui Bach ne va putea oferi măsura și bogăția multilaterală a aplicării juste, fără a aluneca într-o manieră facilă și monotonă.

C

Tehnica secvențială — a repetării dislocate a unei formule melodice la intervale diferite, ascendent sau descendent — se poate aplica fie unor unități melodice mai scurte, fie altora mai lungi. Uneori ea se aplică numai unui fragment, submotiv al temei. În acest din urmă caz este incontestabil justă constatarea lui Kurth [1], că se secventează fragmentul *care concentrează forța expresivă maximă a temei.* Vom cita un fragment al părții II din *Concertul dublu pentru două viori (Largo)* în sprijinul și ilustrarea acestei observații :



Sfîrșitul măsurii a doua este reluat încă de trei ori. Neputînd, pare-se, renunța la un detaliu expresiv scurs atît de repede, compozitorul recurge la acest mijloc pentru a-l sublinia și a-l exploata și mai mult. Dar secvența — care în creația bachiană are *o funcție melodică,* fără însă a-i nega corelația armonică — *nu echivalează nicicînd cu repetarea unei valori expresive la același și unic grad emoțional,* acesta crește sporind forța ei expresivă în cazul secvenței ascendente, iar în cazul secventării descendente a unei formule melodice ce exprimă duioșie, regrete, îi conferă o forță din ce în ce mai copleșitoare.

Secvențele, în genere, pot fi abordate sub diferite aspecte și anume :

1) *al întinderii fragmentului reprodus ;*
2) *al sensului evoluării lor ;*
3) *al intervalelor la care se succed* și
4) *al numărului fazelor.*

1. *Întinderea* formulei melodice reproduse poate varia de la o celulă de cel puțin două sunete — unitate microsecvențială — pînă la o temă de mai multe măsuri. Între dimensiunea întinderii modelului și numărul fazelor este de obicei un raport invers proporțional. Cu cît modelul secventat este mai scurt, numărul fazelor este mai mare și invers.

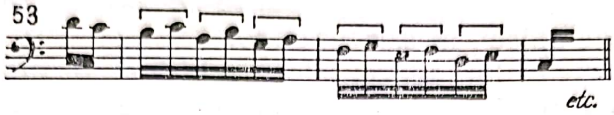
[1] *Op. cit.* pag. 230.

Scanned with OKEN Scanner

Iată un exemplu de formulă microsecvențială monodică, evoluînd în sens descendent, la interval de secundă, conținînd șase faze :

Suita în Do pentru violoncel solo (Gigue)

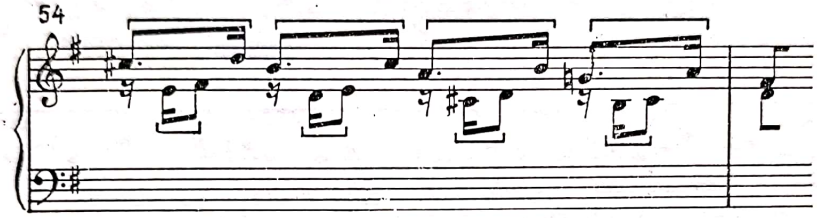
53



Formulă micro-secvențială bivocală :

Preludiul V din *Opt mici preludii și fugi pentru orgă*

54



Acest mijloc, al succesiunii microsecvențiale — aparent minor — poate servi uneori chiar și construirii unei teme de fugă. Iat-o :

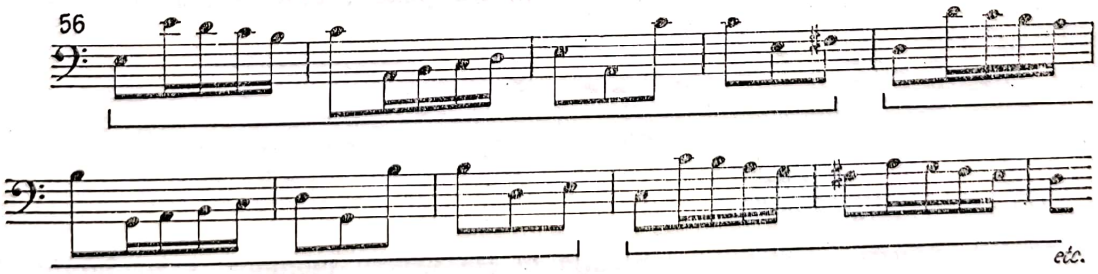
Fuga V din *Opt mici preludii și fugi pentru orgă*

55

În cazul unor modele mai lungi însă, numărul fazelor se reduce :

Suita în Do pentru violoncel solo (Gigue)

56



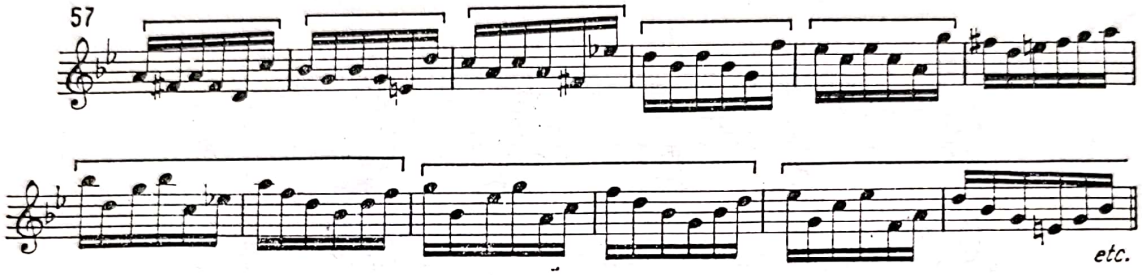
În majoritatea cazurilor însă, întinderea desenului melodic (modelului) secventat nu depășește durata de 1—2 timpi sau 1—2 măsuri. Modelele mai lungi sînt secventate mai rar.

Scanned with OKEN Scanner

2. *Sensul desfășurării* succesiunii secvențiale are — precum s-a mai subliniat — o pondere semnificativă în determinarea efectului psihologic produs : o secvență ascendentă generează prin mersul ei spre un punct culminant, o creștere explozivă, o stare tensională sporită, în timp ce secvențele descendente — o ușoară atmosferă de potolire și destindere. Sub aspect dinamic, secvențele ascendente se realizează în *crescendo*, iar cele descendente, de obicei, în *diminuendo*.

Alternarea sensurilor secvențelor, schițînd o linie ondulatorie, sinuoasă, corespunde unei fluctuări alternative a acestor doi poli expresivi, de tensiune și apoi de potolire treptată :

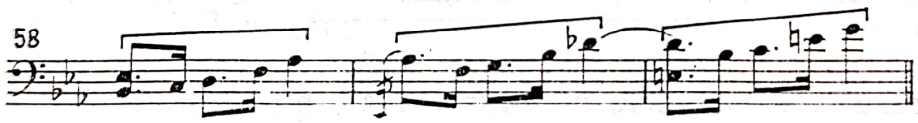
Sonata I pentru vioară solo (Presto)



3. *Sub aspectul intervalelor* la care se succed secvențele, precum s-a văzut din exemplele de pînă acum, intervalele cele mai frecvent abordate sînt secunda și terța. Pot surveni însă și intervale mai mari, fie în sens ascendent, fie descendent :

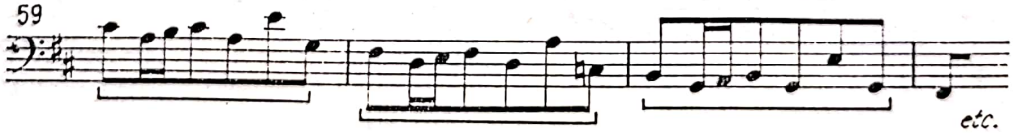
La cvartă superioară :

Suita în Mi bemol pentru violoncel solo (Sarabande)



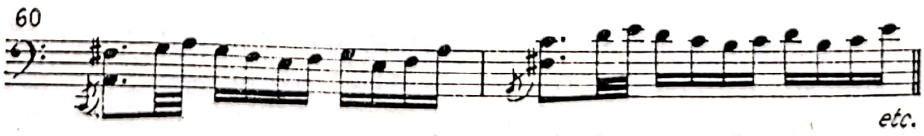
La cvintă inferioară :

Suita în Re pentru violoncel solo (Courante)



La cvintă superioară :

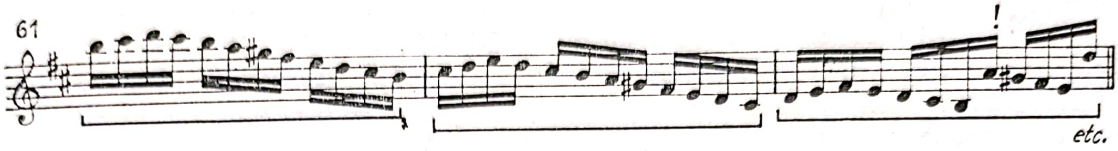
Suita în Do pentru violoncel solo (Sarabande)



Scanned with OKEN Scanner

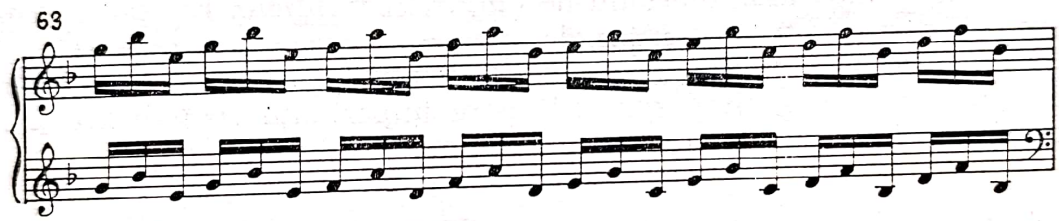
La septima inferioară, prin substituirea — în măsura din urmă — a intervalului de secundă descendentă prin septimă ascendentă, impusă de ambitusul limitat al viorii :

Partita I pentru vioară solo (Double-Presto)



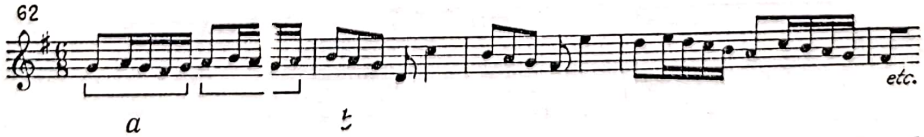
4. În ceea ce privește, în sfîrșit, *numărul fazelor* secvenței, știm că el diferă de obicei în funcție de întinderea modelului utilizat. În cele mai dese cazuri, creația bachiană prezintă secvențe cu 3—4 faze [1]. Desigur nici secvențele cu 5—6 faze nu lipsesc. Rareori, mai ales în cazul unor pasaje cu caracter cadențial, numărul fazelor secvențiale poate fi și mai mare.

Toccata și Fuga în re pentru orgă



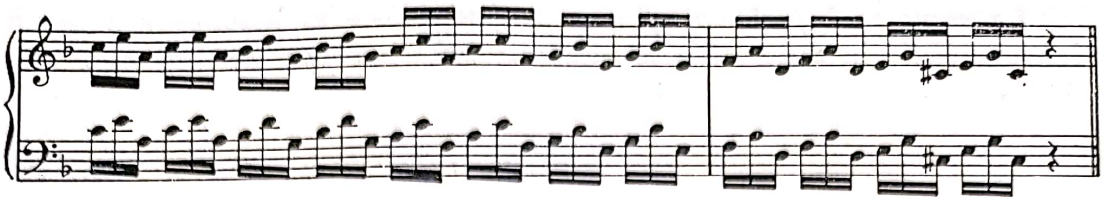
[1] Repetarea numai o singură dată a unui motiv nu este considerată ca secvență de Hermann Keller în studiul său *Die Sequenz bei Bach* (Bach Jahrbuch, 1939, pag. 33). Această limitare a noțiunii secvenței se poate accepta doar în cazul unor motive scurte — dar în cazul unor fraze întregi, opinia lui este pasibilă de contestări justificate. Iată un exemplu la care se referă Keller :

Fuga în Sol (W.Kl.II)



Tema de mai sus — precum se observă — este construită din două subunități diferite (*a*, *b*) repetate. După *b*, revine ușor modificat *a*. Recomandăm analiza atentă a temelor de fugă din *Clavecinul bine temperat* pentru a sesiza diversitatea cu care Bach mînuiește procedeul secvenței în plăzmuirea temelor fugilor sale.

Scanned with OKEN Scanner



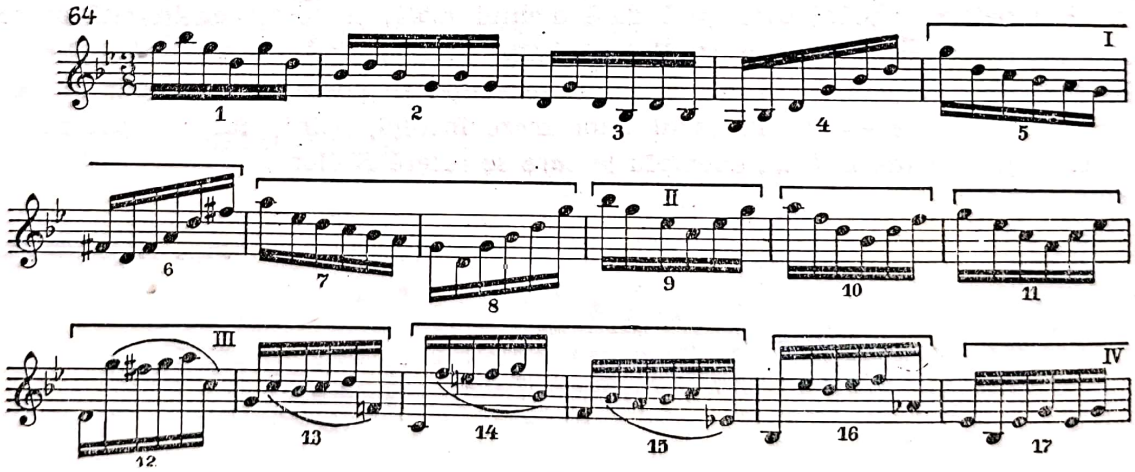
În timp ce în lucrările sale de tinereţe, Bach, urmînd procedeul înaintaşilor săi, utiliza adesea secvenţa severă, nemodificată, ce poate genera adesea înlănţuiri într-o oarecare măsură mecanice ; în lucrările sale de maturitate le aplică mai variat, pentru a evita acest neajuns. În genere, el abordează secvenţa numai rar ca un mijloc independent al construcţiei melodice ; *o integrează de obicei organic, aproape insesizabil, ca un element constructiv al liniei melodice* (Keller).

Lanţuri secvenţiale

În opera lui Bach, — ca şi în aceea a contemporanilor săi — întîlnim adesea două sau mai multe unităţi secvenţiale diferite atît sub aspectul dimensiunii, al sensului, al intervalelor cît şi al numărului fazelor, succedînd una după alta, oferindu-ne *lanţuri secvenţiale*. Ele pot fi legate, cu sau fără punţi de trecere, între ele.

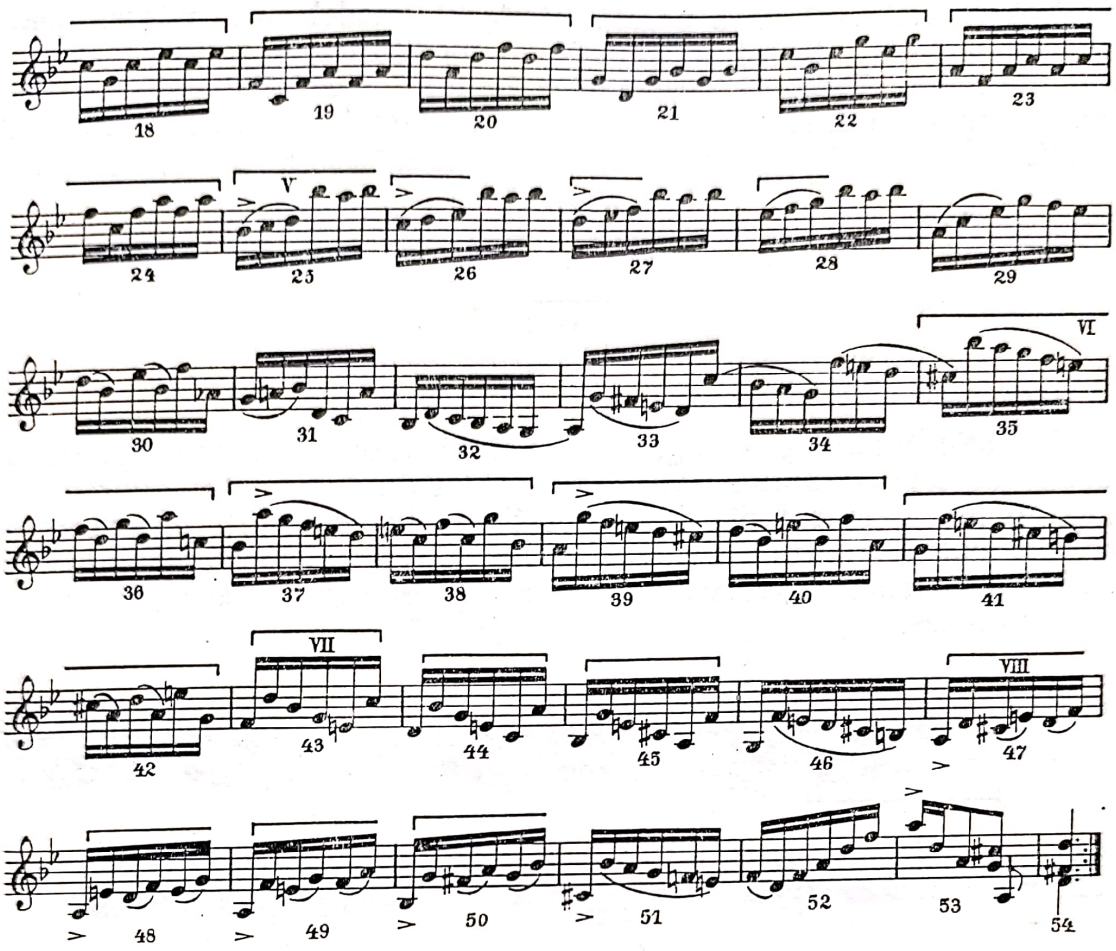
Reproducem o parte din *Sonata I pentru vioară solo*, pentru a fi analizată şi în acelaşi timp spre a ilustra importanţa covîrşitoare a tehnicii secvenţiale în dezvoltarea discursului muzical bachian :

Sonata I pentru vioară solo (Presto)[1]



[1] A se vedea de asemenea *Fuga V* din *Opt mici preludii şi fugi*, pentru orgă, construită integral — cu mici părţi de tranziţie — cu ajutorul tehnicii secvenţiale.

Scanned with OKEN Scanner



Lucrarea debutează cu prima secvență propriu-zisă severă în măsura 5, avînd un model compus din două măsuri care se reproduce doar o singură dată (în măsura a doua cu mici modificări) în sens ascendent la interval de secundă. În măsura 9 apare imediat a doua unitate secvențială compusă dintr-o singură măsură, în sens descendent avînd trei faze. Aceasta continuă cu o a treia unitate secvențială, compusă din două măsuri. Modelul conține în sine secventarea la cvintă inferioară a motivului. Are de asemenea trei faze incomplete, în sens descendent la interval tot de secundă. În măsura 17, unitatea secvențială conține două măsuri, are trei faze complete și evoluează ascendent la secundă. Măsura a doua a modelului este de asemenea, secvențarea la sextă superioară a formulei din măsura întîi. Formula secvențială ce-i succede în măsura 25, compusă din patru faze ascendente, se articulează de o pedală superioară ornamentată. O secvență severă vom întîlni din nou, abia în măsura 35 (model = 2 măsuri, patru faze la secundă inferioară). Aceasta este legată de o nouă secvență (model = 1 măsură, trei faze descendente la interval de terță). În măsura 47 apare ultima formulă secvențială.

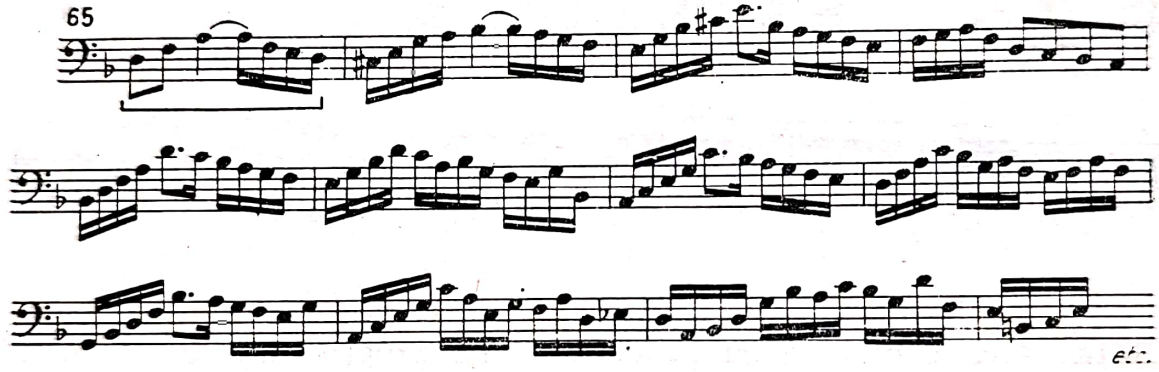
Scanned with OKEN Scanner

articulată de astă dată pe o pedală inferioară (model = 1 măsură, patru faze ascendente la interval de secundă, cu modificare, în ultima măsură, a vocii inferioare). Desenele elementelor lanțului secvențial avînd o filiațiune comună, unitatea, organicitatea discursului muzical, nu este afectată.

D

Variația motivică, depășind obiectivul disciplinei contrapunctului, aparține de fapt studiului compoziției. Cu titlu informativ, reproducem totuși un mic fragment din Preludiul *Suitei în re pentru violoncel solo* pentru a putea urmări măiestria cu care Bach metamorfozează motivul incipient, asigurînd unitatea discursului muzical rezultat al țesăturii policrome motivice.

65



EXERCIȚII PRELIMINARE

În vederea însușirii tehnicii secvențiale vom prezenta cîteva procedee simple, lesne de reprodus. Vom începe cu construirea unor succesiuni microsecvențiale (compuse din două sunete), cuprinzînd doar un interval oarecare.

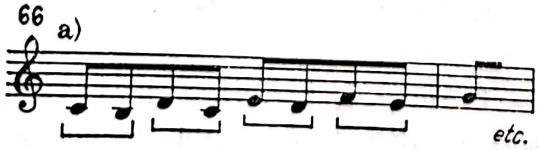
Formulă microsecvențială, compusă dintr-un interval de secundă :

La distanță de secundă :

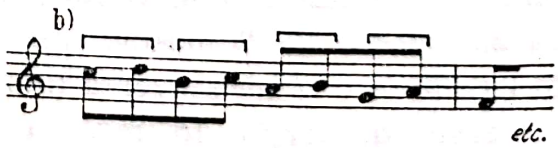
În sens ascendent :

În sens descendent :

66 a)

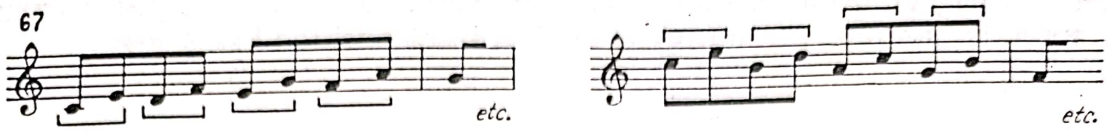


b)



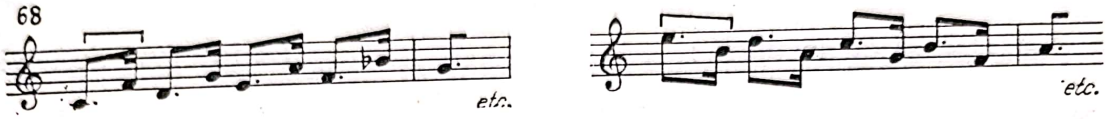
de terță :

67



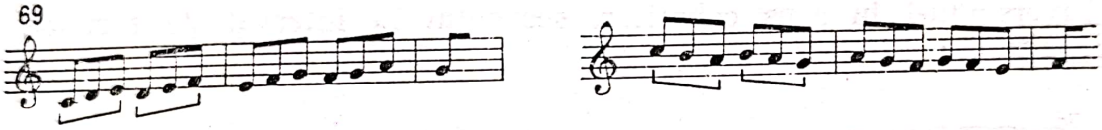
de cvartă :

68



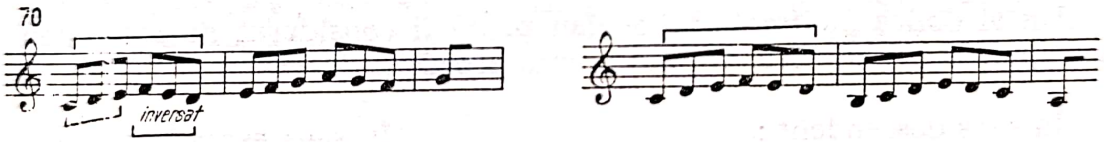
Lărgind modelul de la două la trei sunete, vom aborda tricordul :

69



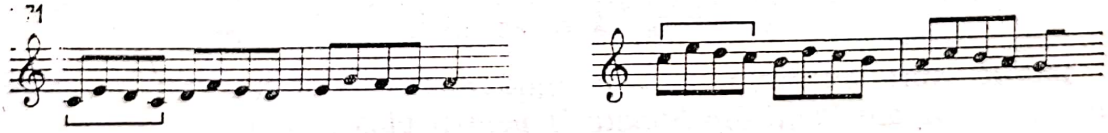
Augmentînd modelul prin inversarea celulei inițiale :

70



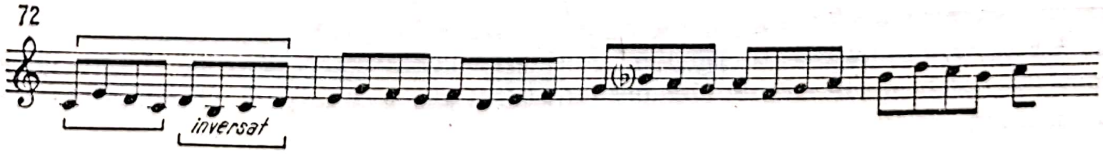
sau :

71



Modelul conținînd și *inversarea celulei inițiale*. Secvență ascendentă la interval de terță :

72



Scanned with OKEN Scanner

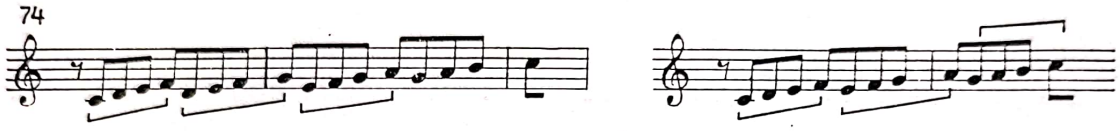
În continuare vom lua ca model, un nucleu melodic, tipic stilului bachian : *sunetele treptate ale unui tetracord,* în sens suitor sau coborîtor. Acest nucleu, datorită frecvenței sale izbitoare, constituie am putea spune, un autentic „leitmotiv", motiv-cheie al stilului bachian [1] :

73

Secvențîndu-l în sens ascendent, vom obține :

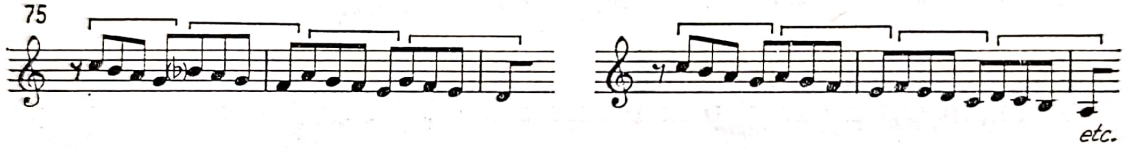
La interval de secundă : La interval de terță :

74



Inversîndu-l în sens coborîtor, secventat la interval de secundă și apoi la terță :

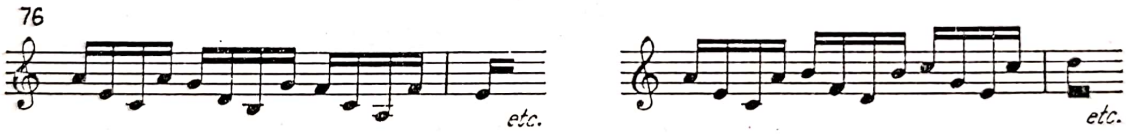
75



Un al doilea „leitmotiv" bachian poate fi considerat de asemenea și descompunerea figurativă, variată a unui acord.

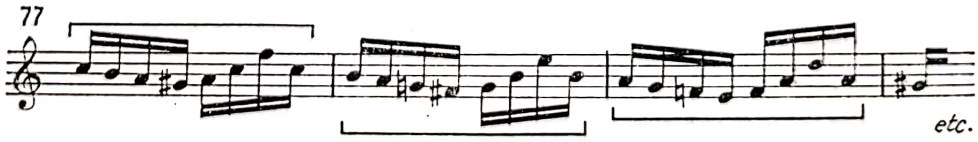
În sens descendent : În sens ascendent :

76



Iată-le, spre exemplu, ambele motive-cheie, corelate într-un fragment secvențial, ale *Fugii* din *Sonata II pentru vioară solo* :

77



[1] Firește, noțiunii de „leitmotiv" nu-i vom conferi semnificația ei romantică ; o vom interpreta doar ca un element ancestral cu o frecventă circulație în melosul bachian.

Scanned with OKEN Scanner

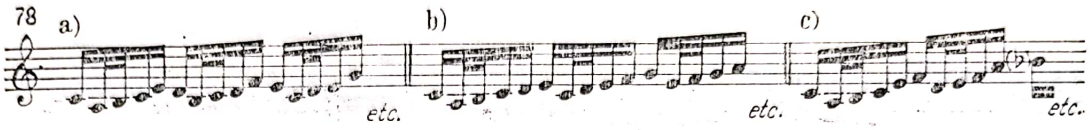
Avînd în vedere importanța excepțională a tehnicii secvențiale în melosul bachian vom mai stărui asupra acestui capitol.

Să secventăm în continuare o celulă cu osatură ritmică des întîlnită.

În sens ascendent, la interval

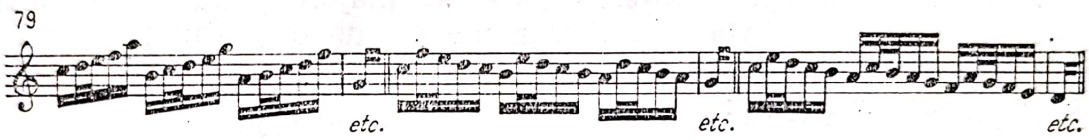
de secundă (*a*) : de terță (*b*) : de cvartă (*c*) :

78



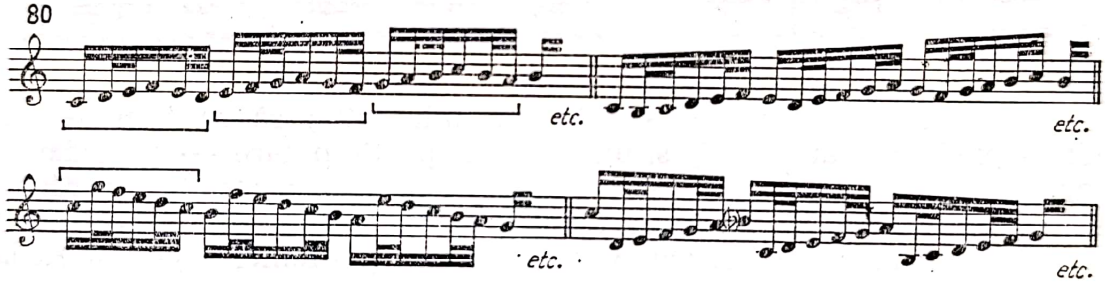
În sens descendent, la interval de secundă, apoi de terță :

79



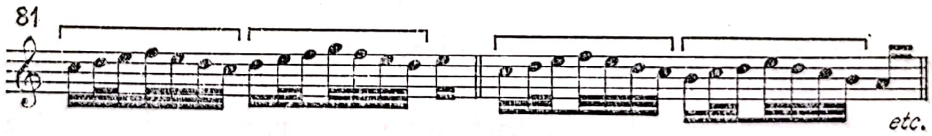
sau :

80



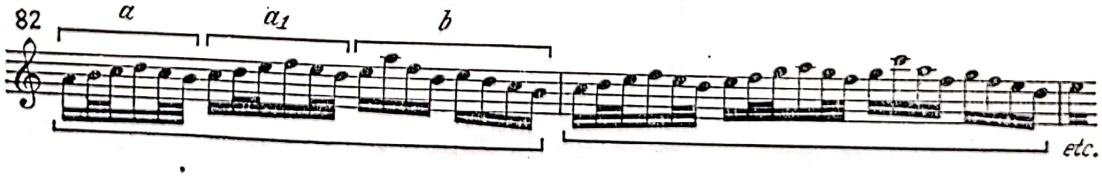
Divizînd duratele și mai mult în continuare :

81



Secventînd și augmentînd un nucleu inițial (*a*) cu un al doilea submotiv de întregire (*b*), obținem un model cu dimensiune mai extinsă și cu un conținut mai variat :

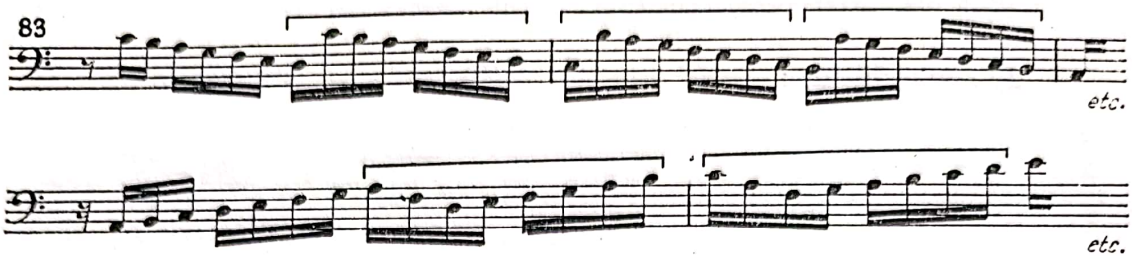
82



Scanned with OKEN Scanner

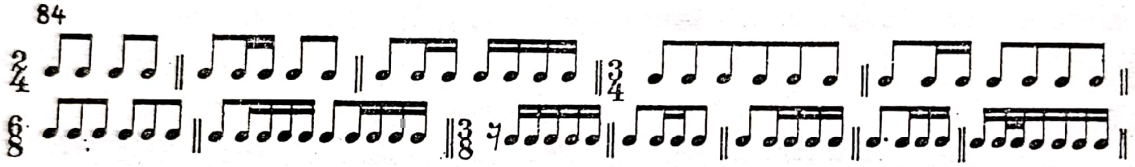
Succesiunea secvențială poate fi, desigur, precedată și de un scurt pasaj liber, introductiv, iar modelul poate conține — precum am văzut — descompunerea arpegiată a acordului, element frecvent utilizat în construcția melodică a Barocului :

83



Exerciții practice. Se vor construi mici succesiuni secvențiale cu 3—4 faze, cu sau fără scurte introduceri libere, dar organic legate între ele, în ambele sensuri, în diferite tonalități majore și minore, în măsuri binare și ternare. Se vor întrebuința modele de dimensiuni diferite, fie din durate egale, fie cu ușoare diferențieri ritmice (subdiviziuni de durate între ele), spre exemplu :

84



Exercițiile secvențiale (simple sau înlănțuite) să se termine cu o cadență melodică autentică, situînd tonica pe timp tare — precedată de sunetul învecinat superior sau inferior — ce face parte din acordul de dominantă. Dorim să atragem atenția începătorului, obișnuit poate cu abordarea modurilor în cadrul învățămîntului polifoniei vocale a Renașterii, că pe tot parcursul exercițiilor noastre viitoare, *vom lucra exclusiv în tonalitățile majore și minore.* Tentațiile trecutului — a universului modal, deci — vor trebui ferm evitate !

4) POLIFONIA LATENTĂ (APARENTĂ)

Monodia bachiană de tip instrumental prezintă uneori fragmentar o interesantă și semnificativă particularitate față de monodia de obîrșie vocală, sesizată și larg tratată în lucrarea citată a lui E. Kurth și anume : *proiectarea pluralității planurilor melodice în cadrul unei singure linii aparent monodice,* sporind astfel simțitor complexitatea și forța ei tensională. Gîndirea muzicală a lui Bach, — precum și a multora dintre contemporanii și predecesorii săi, era într-o așa măsură impregnată de spiritul prin excelență polifonic, — încît acest caracter se resimte, *pătrunde chiar și în creația sa monodică.* Astfel monodia bachiană, concepută adesea într-un spirit *latent polifonic,* se impune ca o *polifonie concentrată* în cadrul ei monodic. *Monodia bachiană conține deci uneori disimulat*

Scanned with OKEN Scanner

valențele potențiale ale gîndirii polifonice, iar apercepția noastră intuiește esența fenomenului polifonic, desfășurat latent în spațiu — bidimensional — în succesiunea unidimensională, orizontală.

Fenomenul semnalat se manifestă sub două aspecte :

1) prin proiectarea unei structuri verticale de două sau mai multe sunete în succesiune orizontală, și

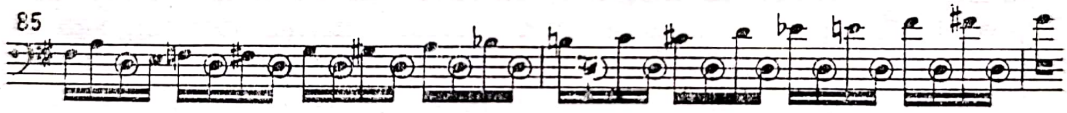
2) prin eșalonarea succesivă a două sau trei planuri lineare sesizabile, în cadrul unei singure linii monodice.

A

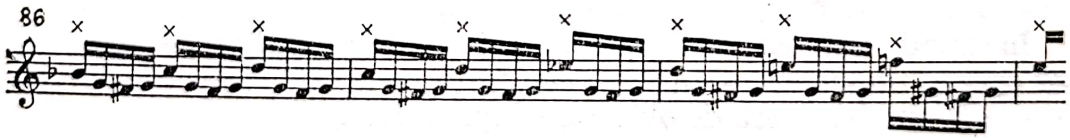
Proiectarea unei entități bivocale într-o succesiune orizontală monodică se deslușește clar atît în descompunerea unei linii melodice ce se articulează de o *pedală*, situată fie la o voce inferioară, fie superioară, cît și în cazul defalcării în două planuri distincte, prin *descompunerea melodică a unei succesiuni acordice, reliefînd pe de o parte conturul unei linii melodice, plus acompaniamentul ei.*

1) Iată forma primară a polifoniei latente, unde pe fundalul unei pedale se desfășoară planul suprapus, în exemplul de mai jos cu caracter cromatic ascendent :

Suita în Sol pentru violoncel solo (Prelude)

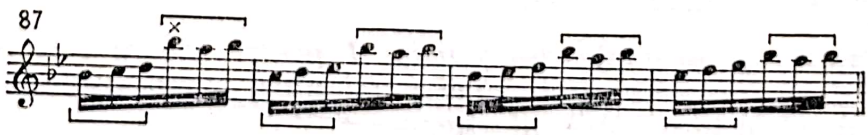


Pedala poate fi ornamentată. Linia melodică treptat ascendentă, desfășurată secvențial (*si bemol-do-re, do-re-mi bemol, re-mi-fa,* etc.), se detașează clar de pedala *sol,* ornamentată prin notă de schimb cromatică inferioară :



Pedala ornamentată poate fi situată și la vocea superioară. Ca și în cazul precedent, planul inferior constituie o succesiune secvențială treptat ascendentă :

Sonata I pentru vioară solo (Presto)

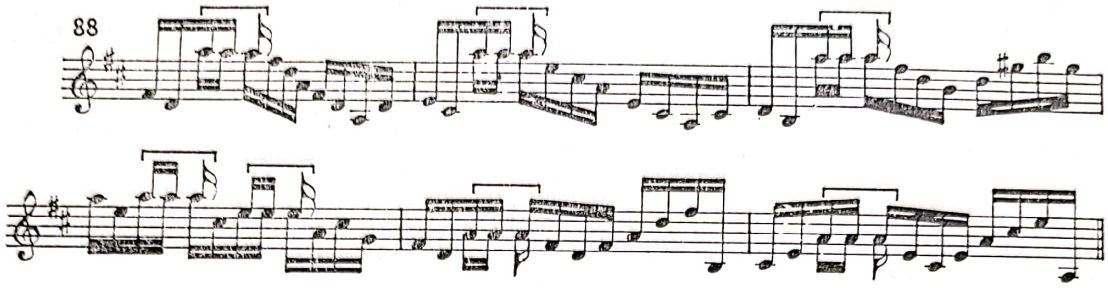


Scanned with OKEN Scanner

Pedala își poate spori valoarea expresivă, impunîndu-se *ca o celulă ritmică bine conturată, contrastantă* chiar :

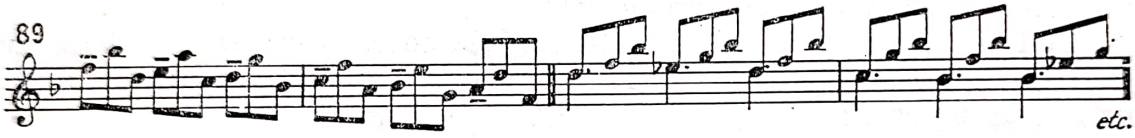
Ciaccona pentru vioară solo

88



2) În afară de cazul pedalei, polifonia latentă se poate sesiza ușor și în cazul descompunerii melodice a unor înlănțuiri armonice :

89



Cele două citate de mai sus, extrase din *Preludiul Suitei engleze în re,* cu toate că reprezintă de fapt *același* fenomen comun, *sub aspect grafic, sînt realizate diferit.* În timp ce în primul exemplu *se intuiesc* doar cele două planuri, în cel de al doilea, prezența vocii a doua nu mai lasă nici o nedumerire, fiind *semnalată distinct.*

B

În cazul eșalonării în cadrul unei linii monodice — mai corect poate *aparent monodice* — a două sau trei planuri de *esență lineară* se va reține că Bach abordează de obicei două procedee :

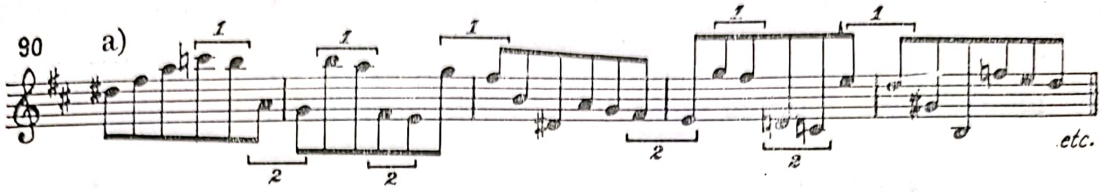
1. *fie al imitației unei și aceleiași celule melodico-ritmice, ce progresează secvențial ;*

2. *fie juxtapunerea — tot secvențială — a două mici desene ritmico-melodice diferite.* În ambele cazuri, planurile se distanțează unul de altul, *defalcate în registre diferite,* pentru a fi mai lesne de perceput, *ca planuri distincte, individualizate.*

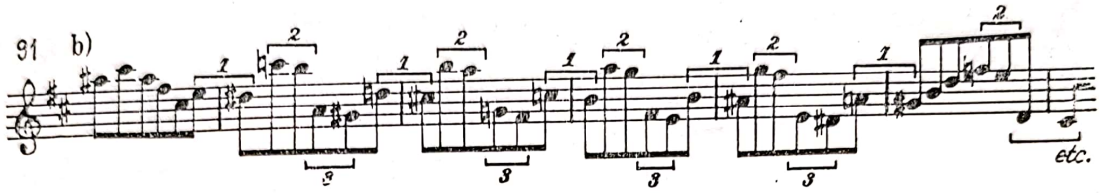
1. Iată două exemple din *Partita I pentru vioară solo (Courante)* conținînd *două,* respectiv *trei planuri imitative,* microsecvențiale, distanțate unul de altul în registre diferite.

Scanned with OKEN Scanner

a) Eșalonarea pe două planuri :



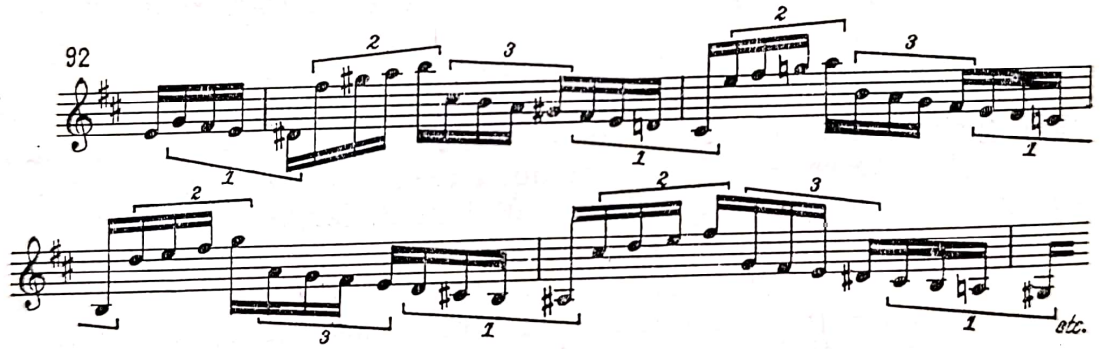
b) Eșalonarea pe trei planuri :



Deci, în timp ce în exemplul *a există două planuri clar sesizabile*, în exemplul *b remarcăm defalcarea limitativă a trei planuri microsecvențiale, în tot atîtea registre.*

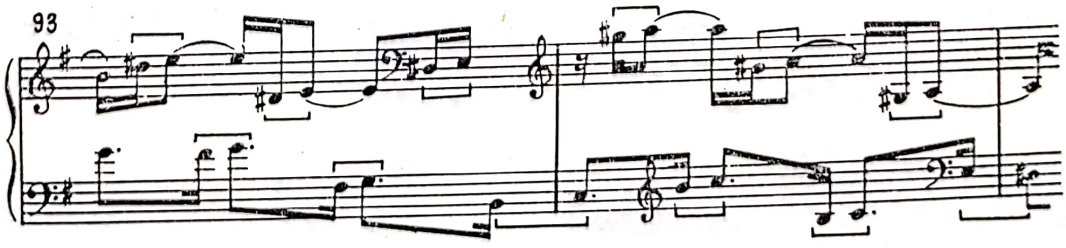
Același fenomen prin abordarea „leitmotivului" tetracordal :

Partita I pentru vioară solo (Double-Presto)



Defalcarea celor trei segmente separate în 2—3 registre diferite, ce progresează secvențial în sens descendent la interval de secundă, facilitează perceperea planurilor melodice succesive în cadrul liniei aparent monodice. Virtuozitatea lui Bach îi permite uneori și distribuirea a șase planuri microsecvențiale la două voci :

Goldberg-Variationen (1)

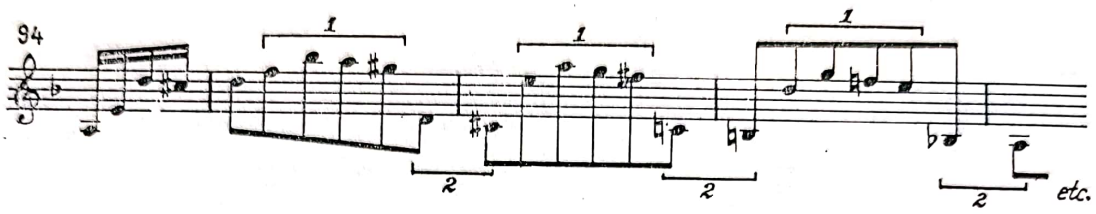


Scanned with OKEN Scanner

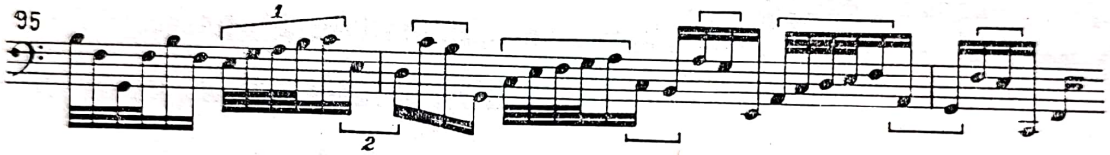
Din exemplele de pînă acum se remarcă clar că, fenomenul polifoniei latente, bazat pe imitația *unui singur desen* se asociază de obicei cu mersul secvențial.

2. Același caracter îl vom constata însă și *în cazul juxtapunerii a două mici desene ritmico-melodice diferite, contrastante, chiar :*

Ciaccona în re pentru vioară solo



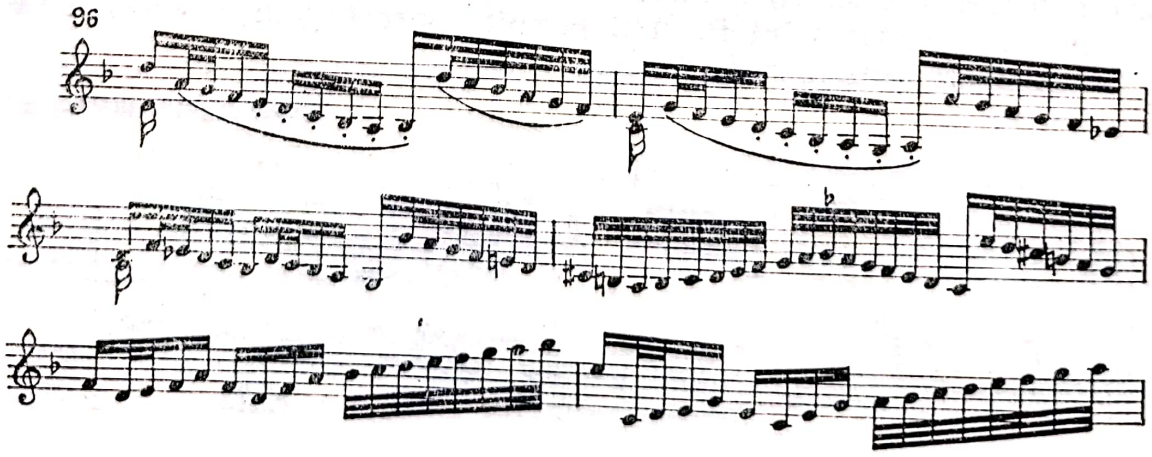
Suita în Do pentru violoncel solo (Allemande)



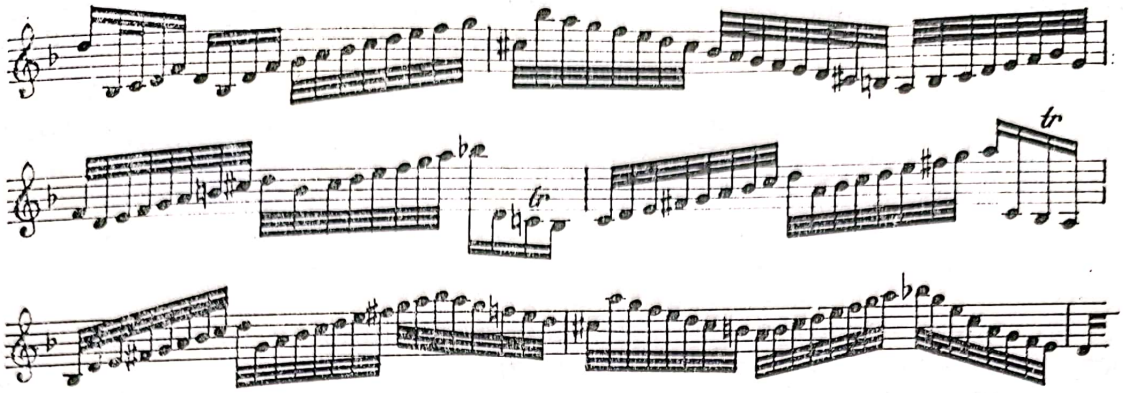
În timp ce în primul exemplu apar două desene cu caracter contrastant (primul mai cantabil, iar al doilea mai concis), în al doilea exemplu, cu toate că există de fapt două desene diferite, *eșalonarea lor pe trei planuri,* datorită imitării nucleului al doilea, este evidentă.

Uneori linia melodică, sub povara planurilor polifonice concentrate, provoacă o încleștare extremă, tumultuoasă a energiilor condensate, încordînd monodia pînă la ultimele ei limite, marcînd astfel deosebirea calitativă și energetică între monodia propriu-zisă și cea concepută în spiritul polifoniei latente.

În acest scop, să analizăm următorul fragment din *Ciaccona :*



Scanned with OKEN Scanner

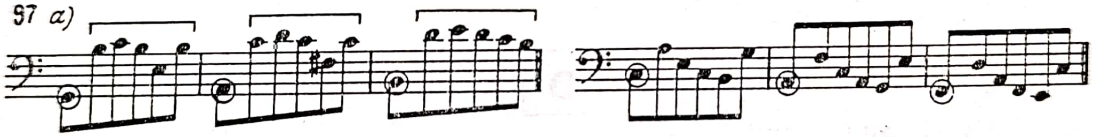


C

Sub raportul sensului, cele două planuri se pot desfășura fie în sens identic — ascendent sau descendent — fie în sens contrar.

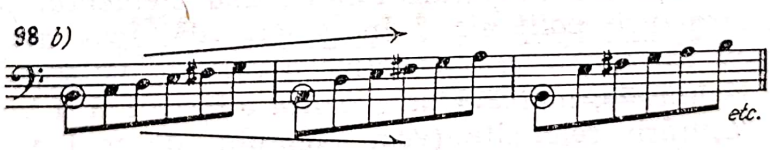
a) În sens identic, suitor : coborîtor :

Suita în Do pentru violoncel solo (Courante)



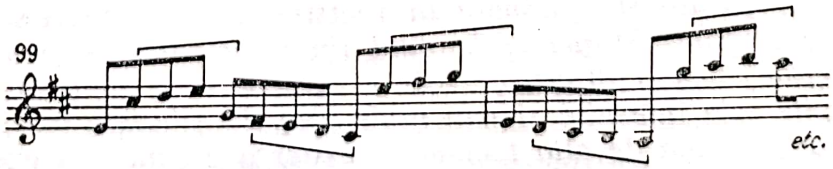
b) În sens contrar :

Suita în Do pentru violoncel solo (Courante)



Partita în Re (Double)

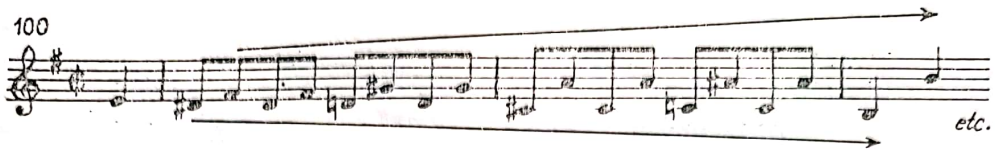
c)



Scanned with OKEN Scanner

d)

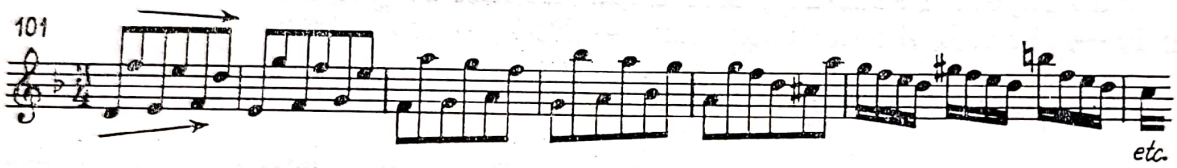
Fuga în mi pentru orgă



În ultimele trei exemple este clar că, în timp ce segmentele superioare evoluează ascendent, cele inferioare au un mers descendent. Progresia secvențială în *b* se realizează în ambele voci la interval de secundă, iar în exemplul *c*, la interval de terță.

Tema următoare, concepută în spiritul polifoniei latente, *conține secvențarea imitației în oglindă a celulei generatoare, de tricord.* În timp ce planul inferior progresează într-un mers treptat ascendent, planul superior se desfășoară — în imitație prin oglindă — în sens descendent.

Jesus Christus, unser Heiland (pentru orgă)



D

Polifonia latentă, prezentă se înțelege nu numai în creația lui Bach, ci în genere în creația Barocului, constituie *o fază intermediară între monodie și polifonia reală, rezultată din simultaneitatea vocilor.*

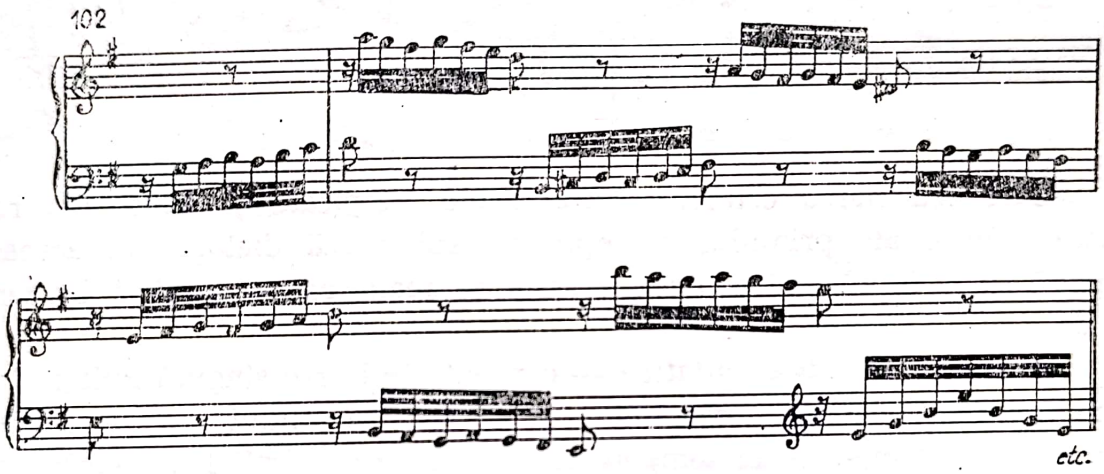
Oare simultaneitatea constituie întotdeauna elementul indispensabil, definitoriu al structurii polifonice? În genere, da. Însă nu întotdeauna, deoarece în acest caz mișcarea alternativă a vocilor, dialogul evident dintre două voci fărîmițate, marcată prin pauza alternativă a uneia din voci în timpul desfășurării celeilalte (vezi exemplul de mai jos), ar trebui exclusă din domeniul polifoniei, cu toate că sînt sesizate clar cele două planuri diferite. În lumina acestor precizări, vom considera monodie în sensul strict al noțiunii, linia melodică, *ce constituind o unitate organică indestructibilă, nu se pretează la defalcarea ei pe diferite planuri sau în celule separate și eșalonate în registre diferite, percepîndu-se ca un tot întreg, unitar. Atunci însă, cînd linia melodică se compune din segmente (celule) vizibil diferite, a căror percepere ca elemente ale unor planuri diferite este înlesnită și mai mult prin distribuirea lor în registre diferite, distanțate una de alta tocmai în vederea accentuării apartenenței*

Scanned with OKEN Scanner

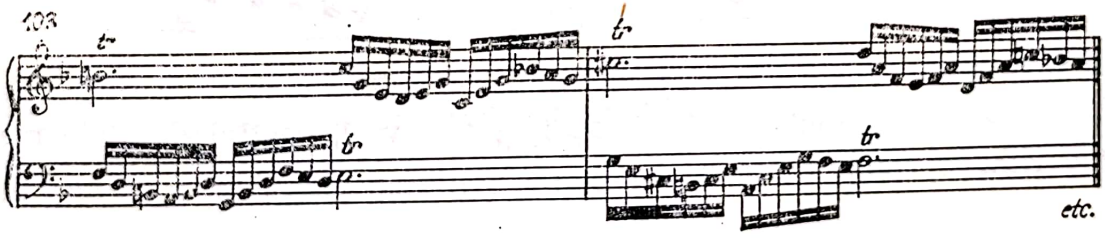
lor la planuri diferite, ea va constitui — în terminologia lui Kurth — polifonia latentă [1] *(Scheinpolyphonie).*

Iată spre exemplu, două fragmente cu configurație în fond identică, executînd o mișcare alternativă între voci. Caracterul net bivocal al amîelor două exemple *nu poate fi contestat, se înțelege.* Ele diferă doar prin faptul că în timp ce în primul exemplu vocile se întrerup alternativ prin pauze — excluzîndu-se deci simultaneitatea vocilor, în exemplul al doilea, pauza este înlocuită cu un sunet lung, ținut, tot alternativ.

Ach, was soll ich Sünder machen? (pentru orgă)



Preludiul la Fuga în Fa (W. Kl. I)



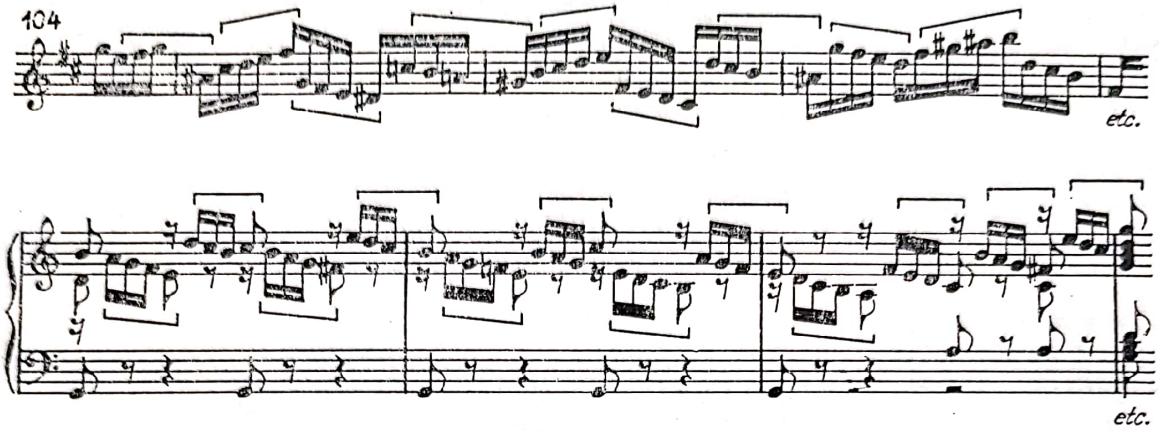
În continuare citățm alte două exemple, prezentînd același fenomen. Primul, un fragment din *Sonata I pentru vioară solo (Double-Presto)* în formă monodică, în al doilea, un fragment din *Preludiul și Fuga în Do*

[1] Dacă polifonia introduce în conceptul muzicii noțiunea „spațialității" îmbogățindu-l cu o nouă dimensiune, în cazul „polifoniei latente" vom putea vorbi doar de o *cvasi-spațialitate,* vocile desfășurîndu-se nu simultan, ci în timp, *dar conturînd cu certitudine apartenența lor la planuri diferite.*

Scanned with OKEN Scanner

pentru orgă. În pofida scrierii diferite, existența celor două planuri — chiar și în lipsa simultaneității — *este de necontestat*. Ambele exemple se dezvoltă din nucleul tetracordal :

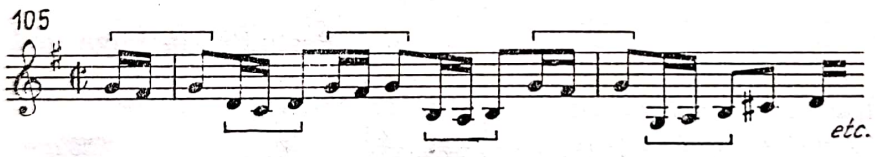
104



Oare eșalonarea celulelor tetracordale, despicate și situate în registre diferite ale primului exemplu nu subliniază dialogul în aceeași măsură ca și în al doilea, unde aceasta se realizează și grafic ? Credem că da.

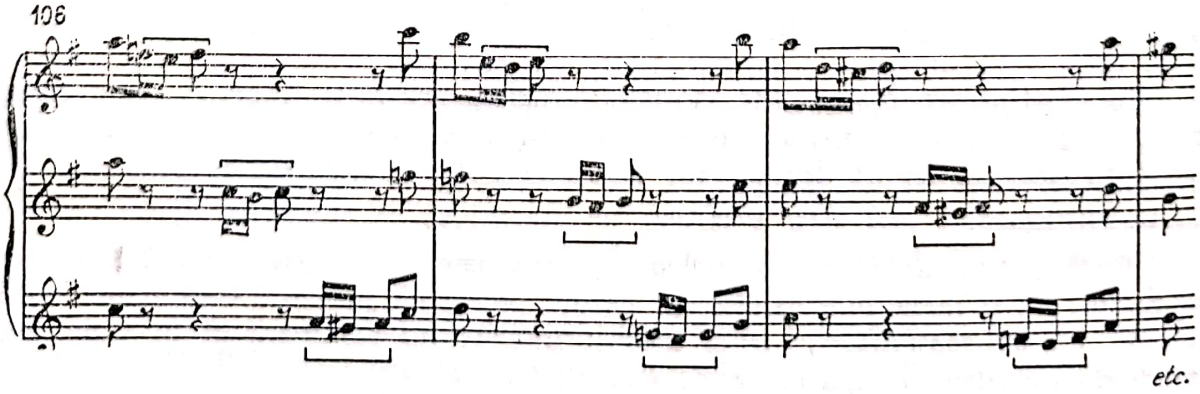
Planurile melodice imitative — concentrate într-o singură linie melodică uneori — se pot descompune în cursul travaliului motivic, eșalonîndu-se în elementele ei componente. Astfel tema părții I a *Concertului brandenburgic nr. 3*, fiind concepută în spiritul „polifoniei latente" :

105



pe parcurs se distribuie la două, apoi la trei voci, conținînd celule melodico-ritmice, componente ale temei :

106

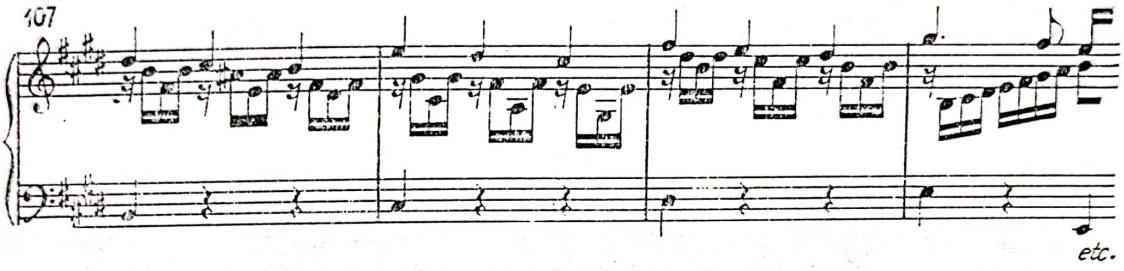


Scanned with OKEN Scanner

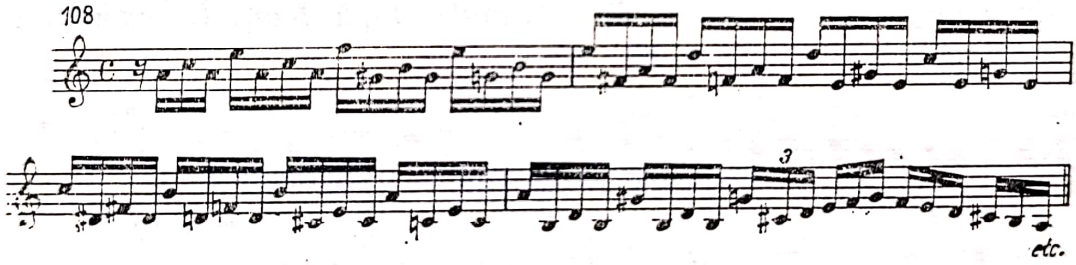
Este evident că tema de mai sus, prezentată inițial monodic, *a fost concepută de fapt ca polifonie latentă*, conținînd mai multe planuri melodice, care se realizează ca *polifonie reală* doar mai tîrziu, în cursul prelucrării.

Prezentăm în continuare încă două exemple scrise diferit — manieră des întîlnită în Baroc — avînd însă ambele același caracter *de polifonie reală* (o linie melodică plus formula de acompaniament) :

Fuga în Mi pentru orgă

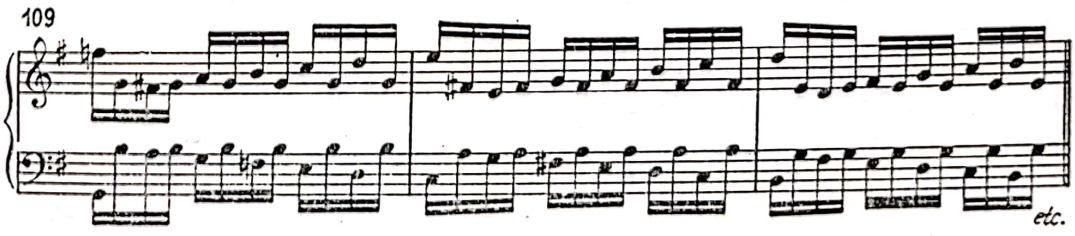


Preludiul și Fuga în la pentru orgă



Uneori și în lucrările pentru pian apare fenomenul cu două aspecte grafice (monodică și bivocală, la ambele mîini) fără să afecteze, se-nțelege fondul comun. În cazul acesta, în loc de două voci scrise, sînt patru voci reale (cîte două în fiecare portativ). Iată-le :

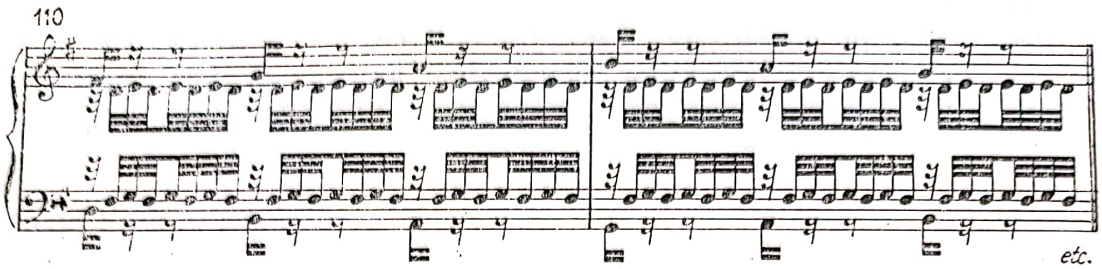
Partita în Sol (Preambule)



Scanned with OKEN Scanner

În *Goldberg-Variationen* (nr. 28 în continuare), cele patru voci sînt reliefate și grafic :

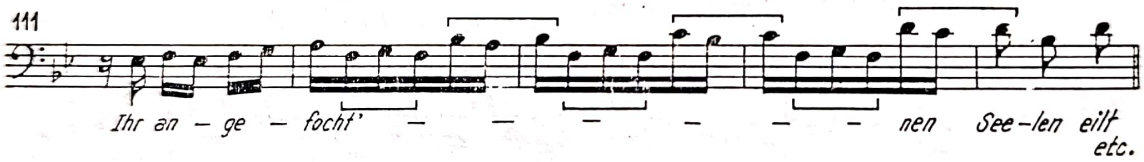
110



E

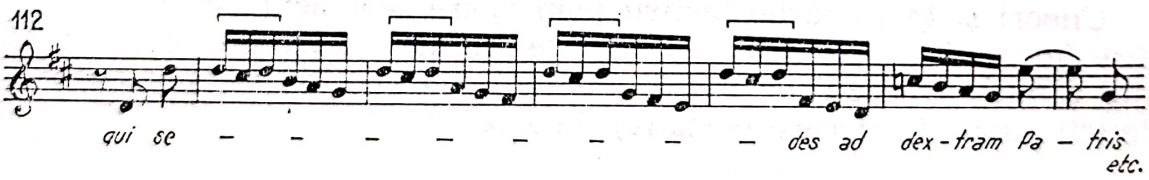
Deși concentrarea mai multor planuri într-o singură linie melodică este, înainte de toate, de *esență instrumentală,* uneori și melosul vocal bachian, pătruns atît de mult de spiritul muzicii instrumentale, este conceput ca *polifonie latentă.* Maniera tipic instrumentală, a articulării unei celule melodice în desfășurare treptată ascendentă de o pedală inferioară (ornamentată), este prezentă și în fragmentul de mai jos *a* în aria *Eilt ihr angefocht'nen Seelen* din *Patimile după Ioan.* În exemplul *b,* pedala este situată în vocea superioară :

111



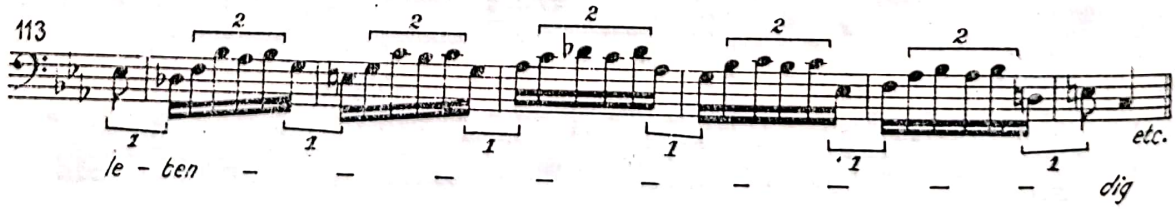
Missa în si (Qui sedes ad dextram Patris)

112



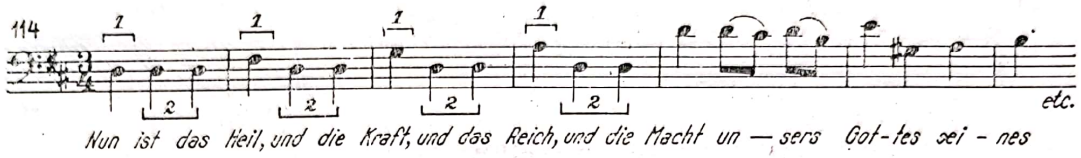
Două planuri juxtapuse sînt sesizabile și în fragmentul următor din cantata *Gottes Zeit* :

113

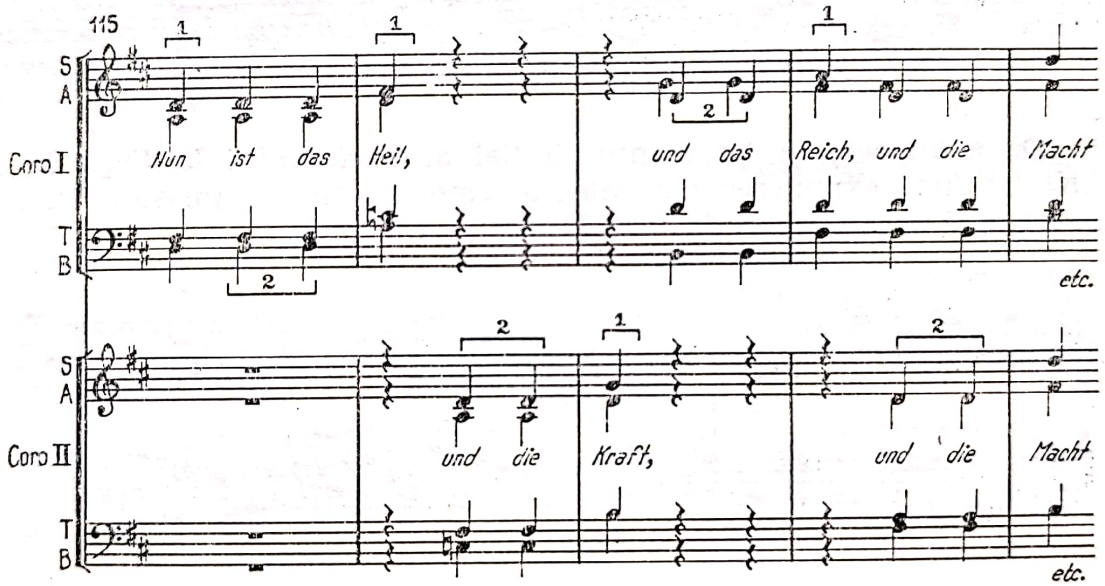


Mai mult chiar, în creația vocală bachiană vom găsi și cazuri de un interes desigur cu totul excepțional, cînd cele două elemente ale unei linii melodice expuse inițial monodic, reapar mai tîrziu dislocate pe două planuri (în cazul nostru între două coruri), (cantata *Nun ist das Heil*).

Linia melodică, expusă la început de basul corului I (o linie ascendentă treptată, articulată de pedala tonicii) :



Cele două planuri — în fond identice — distribuite la două coruri :



F

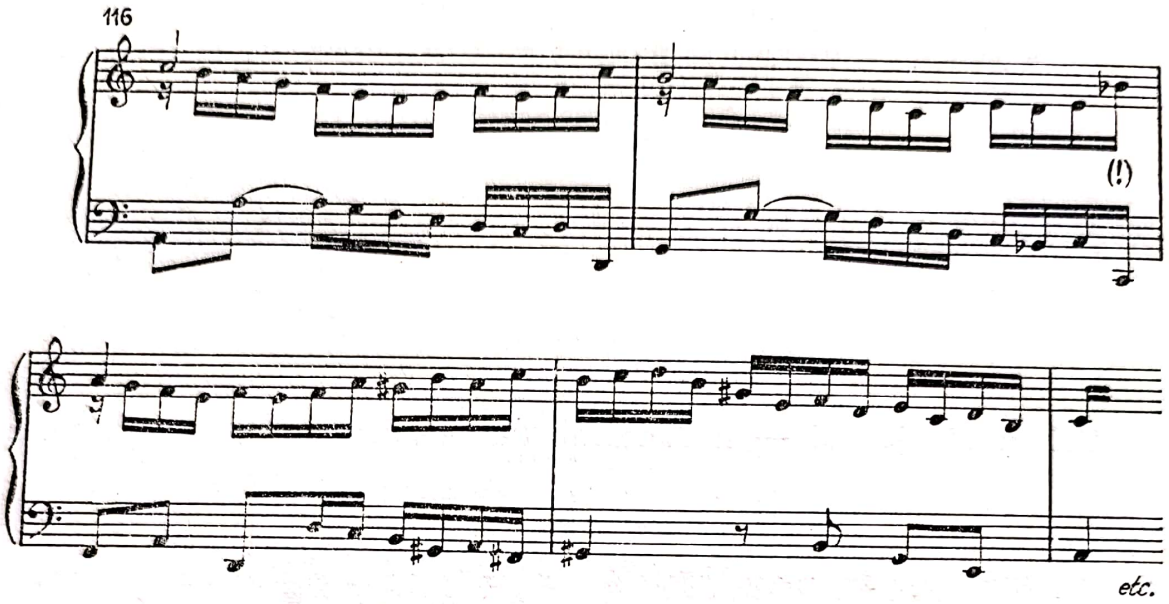
Acest fenomen își are însă și reversul lui și anume, atunci cînd un fragment scris la două sau mai multe voci reflectă de fapt fărămițarea unei linii cu caracter monodic în două sau mai multe voci, deci în cazul dislocării unei unități orizontale în simultaneitate „verticală".

Fragmentul următor *(Suita engleză în la — Prelude)*, în pofida scrierii sale în două voci, poate fi interpretat și ca monodie, defalcată bivocal. Caracterul fragmentar și incoherent al scrierii bivocale, ce se

Scanned with OKEN Scanner

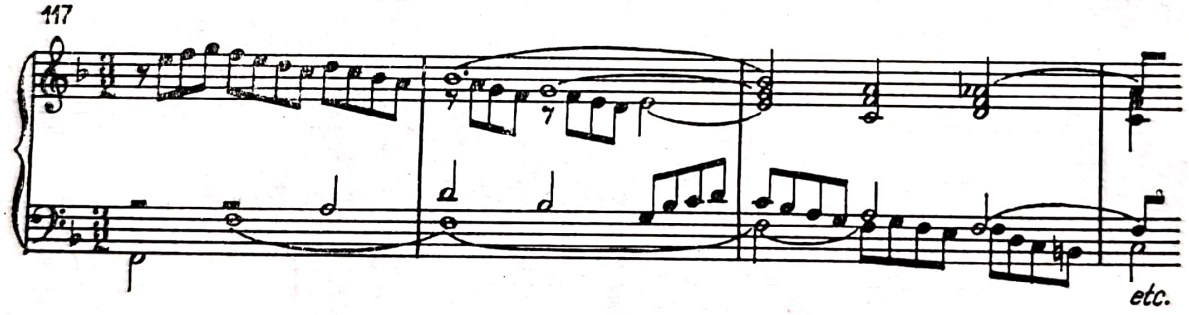
continuă apoi în măsura a treia în mod natural monodic, constituie un argument în plus în sprijinul interpretării făcute :

116



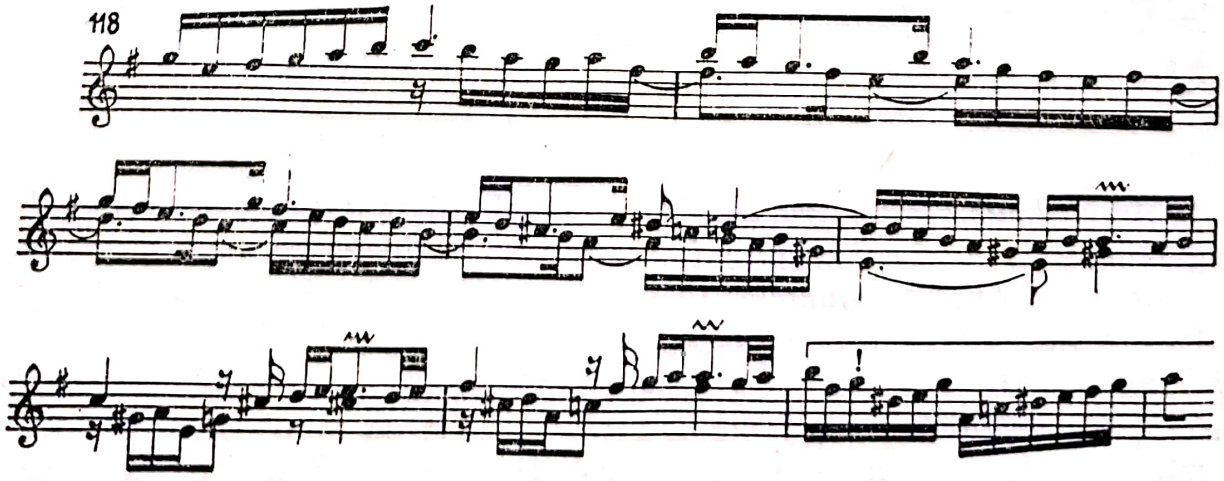
De asemenea, în fragmentul inițial al *Preludiului la Fuga în Fa (W.Kl. II)* după expunerea monodică a temei în discant (măsura 1), aceeași formulă se desfășoară bivocal în măsurile 2—3 :

117



În continuare, reproducem un fragment secvențial din *Preludiul Suitei engleze în mi,* scris la două voci, la mîna dreaptă :

118

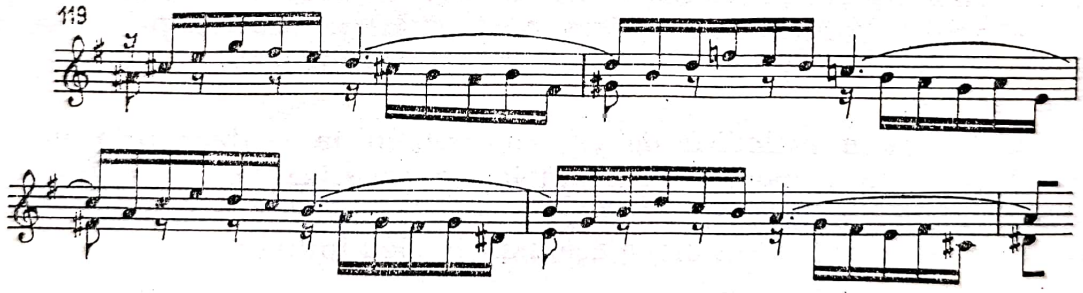


Este vorba oare de o structură polifonică neechivocă, fără posibilitatea de a o interpreta ca monodie? Credem, că nu! Dimpotrivă, uneori ar părea mai naturală chiar, în această ipostază. În ultima măsură a fragmentului de mai sus, același desen melodic, care în prealabil a fost defalcat la două voci, apare — și grafic — *ca monodie*. Deci, nici în cazul de față, metamorfozarea bidimensionalului în unidimensional nu ar echivala cu desfigurarea pasajului și n-ar constitui o răstălmăcire forțată, artificială.

În concluzie, se poate vorbi uneori de bivalența unor linii melodice bachiene. O structură evident polifonică — precum am văzut în atîtea cazuri — poate fi comprimată într-o pseudo-monodie (denumită de Kurth „polifonie aparentă") și invers o linie monodică în fond, se poate preta — precum am văzut din cele două exemple de mai sus și cele ce vor urma, la o eșalonare cvasi-polifonică. *Limitele acestor două dimensiuni uneori pălesc*, dispar și se contopesc într-un univers melodic ambivalent, unde întruchiparea — trecătoare desigur — a bidimensionalului în unidimensional și invers, sînt în egală măsură posibile.

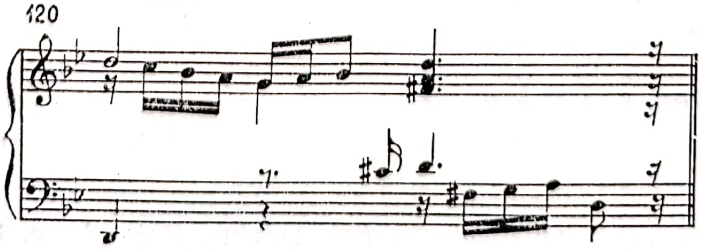
Scrierea următorului fragment secvențial spre exemplu la două voci, — cele două celule avînd un caracter cursiv, legate organic într-o singură unitate — ar putea apare ca forțată, *putîndu-se foarte bine concepe și ca monodie :*

Suita engleză în mi (Prelude)



Exemplul de mai jos ar putea fi de asemenea considerat ca defalcarea unei *singure linii*, în patru, respectiv în cinci voci, formulă întrebuințată adesea în încheieri, în scopul unei sonorități armonice :

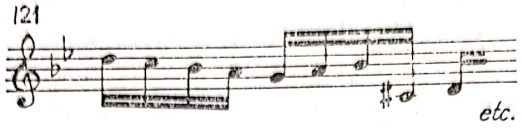
Suita engleză în sol (Allemande)



Scanned with OKEN Scanner

Forma monodică, din care derivă cele patru voci fiind :

121



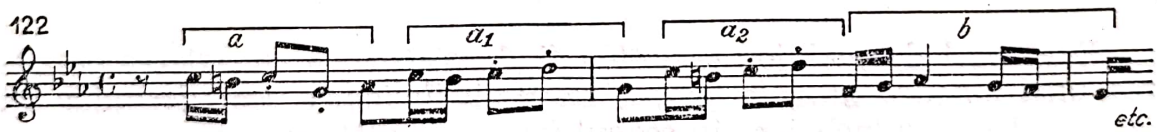
Fără a atribui terminologiei o importanță exagerată, punem în încheiere întrebarea, dacă nu este cazul — în ciuda unei înrădăcinări de o jumătate de secol în conștiința opiniei muzicale — să inversăm uneori atribuirea termenilor, denumind *„polifonie aparentă" cazurile de distribuire siluită a unei linii melodice unitare, într-o simultaneitate verticală, iar „monodie aparentă" cazurile evidente de proiectare a simultaneității verticale, a pluralității planurilor melodice într-o singură linie, desfășurată numai în timp, pseudo-monodică ?*

5) CÎTEVA TIPURI CARACTERISTICE ALE MELODIEI BACHIENE

În cadrul disciplinei contrapunctului, abordarea acestei vaste probleme, firește, se va limita și ea în mod necesar și inevitabil la dimensiunile unei tratări cu caracter informativ. Va trebui doar să facilităm reușita în condiții cît mai optime a elaborărilor noastre polifonice viitoare, evocînd sumar tipurile cele mai semnificative ale universului melodic bachian.

a) Tematica melodică de tip constructiv ia naștere prin urzeala repetată a unor elemente ritmico-melodice generice [1]. O vom ilustra cu tema *Fugii în do (W.Kl.I)*, în care subiectul este construit prin reluarea variată și repetată (de trei ori) a aceluiași nucleu inițial :

122



Tema citată, construită prin conexarea celor trei forme ale nucleului inițial (a, a_1, a_2) se finalizează apoi prin submotivul b. Adesea însă unități melodice și mai mari — de o măsură spre exemplu (vezi *Invențiunea la două voci, în fa*) se dezvoltă conform acestui principiu.

b) Spre deosebire de universul melodic al stilului palestrinian, va trebui să subliniem din nou prezența tipurilor melodice de esență instrumentală, în care abundă *elemente de pasaj*, compuse din succesiuni trep-

[1] Vezi H. Degen : *Handbuch der Formenlehre*, Regensburg, 1957, pg. 84.

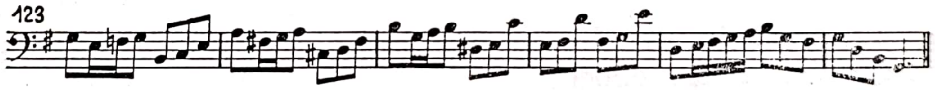
Scanned with OKEN Scanner

tate ascendente sau descendente, precum și variate *descompuneri figurative* ale trisonurilor, ale acordurilor de septime și none (dominante), dovada pătrunderii, într-o măsură din ce în ce mai mare în melosul baroc, a elementului armonic-vertical, proiectat linear. Vom atrage atenția îndeosebi, în cadrul acestui tip melodic, asupra frecvenței caracteristice a liniilor melodice *izoritmice* concepute în spiritul unei proporții asimetrice, compuse de obicei *din durate egale de optimi, sau șaisprezecimi* etc., spre deosebire de melodia polifoniei vocale, unde acest tip melodic era de neconceput. Tehnica cunoscută a secvențelor, cu complexitatea ei, a variațiunii melodice, precum și a polifoniei latente găsesc o largă aplicație în domeniul acestui tip melodic, atît de caracteristic muzicii instrumentale a epocii, care, exprimînd un nestăvilit elan și entuziasm, degajă forță și mișcare, sănătate și echilibru sufletesc robust. În locul curbelor lin plutitoare, ne surprinde dinamismul puternic al liniilor, care atingînd după o pregătire mai îndelungată punctul culminant, se prăbușesc apoi brusc [1] .Traseul liniilor melodice schițează multiple valuri

---

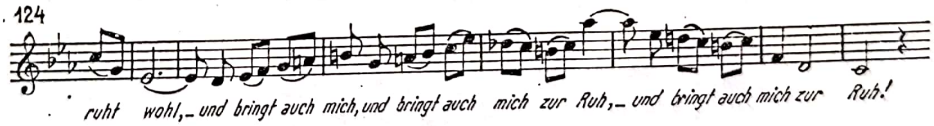
[1] „Ist einmal bei Bach's einstimmigen Linienausspinnungen der Höhepunkt solcher breit angelegten Steigerungen erreicht, so hat, die lang verhaltene Auslösung der zu Kulmination entwickelten linearen Spannkraft dann meist etwas Explosives an sich, und die Bewegung stürzt von der Gipfelung des Linienzuges sehr rasch und jäh in die Tiefe zu einem Ruhepunkt hinab" (E. Kurth : *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts,* p. 252). Deci Kurth constată că rezolvarea tensiunii lineare ridicată la punctul ei culminant se efectuează *exploziv*, prin prăbușire subită la punctul de repaus. Acest fenomen, caracteristic melosului bachian, îl putem ilustra, citînd fragmentul de încheiere din *Suita în Sol pentru violoncel solo (Gigue)*:

123



Aceeași fizionomie o are și sfîrșitul corului *Ruth wohl* din *Patimile după Ioan* :

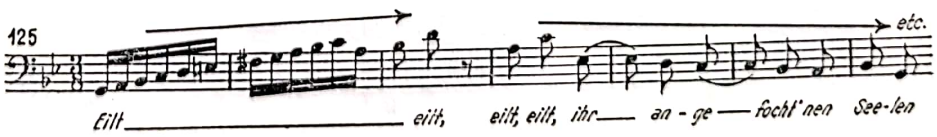
124



Linia melodică, țîșnind uneori de-a dreptul spre punctul ei culminant (melodie-rachetă), schițează apoi după momentul „exploziv" o coborîre mai lentă la punctul ei de plecare parcurgînd două trasee complete în sens contrar :

Patimile după Ioan, aria Eilt, ihr angefocht'nen Seelen

125

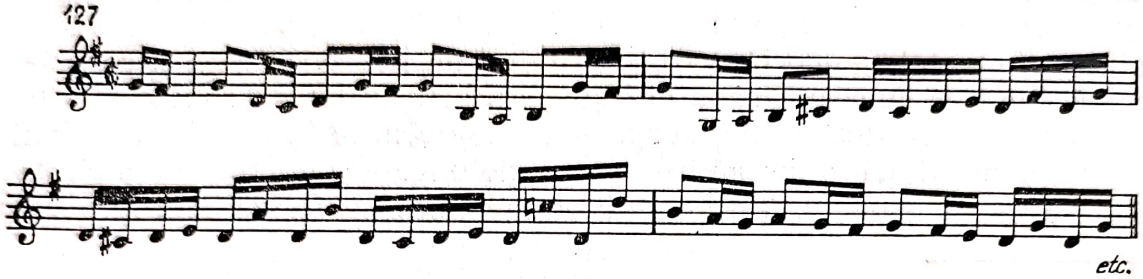


între cei doi poli extremi, degajînd o încordare și forță energetică, ce menține atenția întotdeauna încordată.

c) Adesea, desenul se îmbogățește cu ușoare diferențieri ritmice, iar linia melodică *păstrîndu-și pulsația continuă, crescîndă și antrenantă, generează tipul melodiei motrice*, pătrunsă de o tensiune psihică plină de vitalitate, voință, atît de caracteristică Barocului :

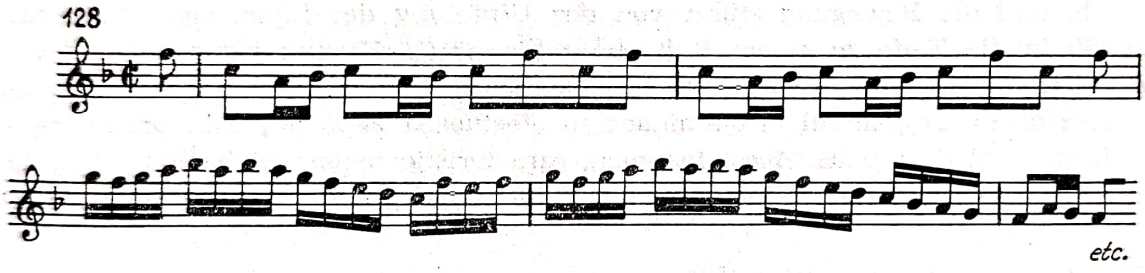
Concertul brandenburgic nr. 3

127



Concertul brandenburgic nr. 2

128



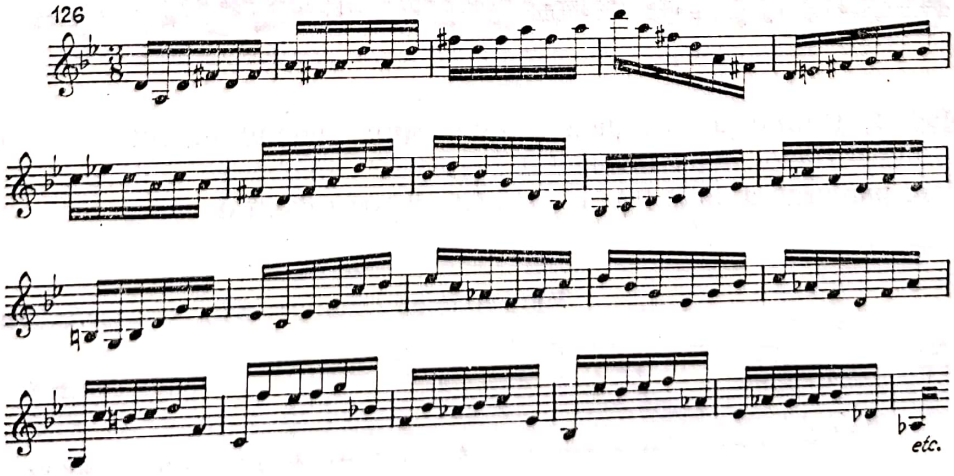
Desigur, acest tip melodic nu este propriu numai lui Bach ; este caracteristic creației întregii epoci :

---

continuarea notei din pag. 81.

Sonata I pentru vioară solo (Presto)

126



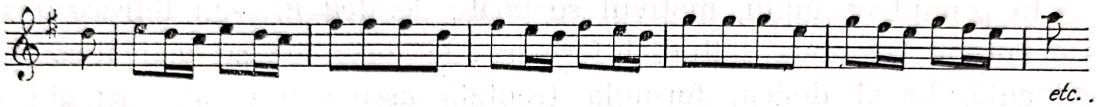
Scanned with OKEN Scanner

Händel : *Concerto grosso în sol (Allegro)*

129

Vivaldi : *Concertul în Sol*

130

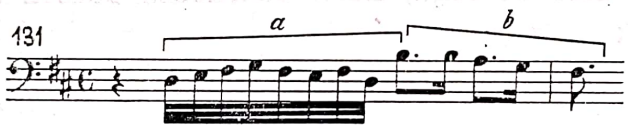


etc.

d) Bach conferă o fizionomie proprie, densă și concisă *temelor sale-subiect de fugă*. Concepute de obicei într-un spațiu restrîns, melodia-subiect (temă) concentrează în maximă măsură seva și ideea muzicală generatoare a formei, conținînd adesea două elemente melodico-ritmice diferite [1] :

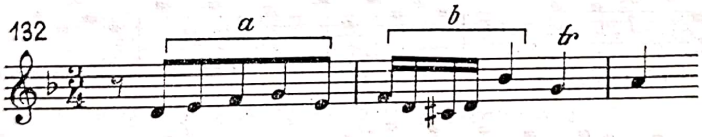
Fuga în Re (W.Kl.I)

131



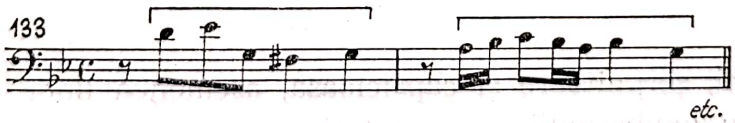
Fuga în re (W.Kl. I)

132



Fuga în sol (W.Kl.I)

133

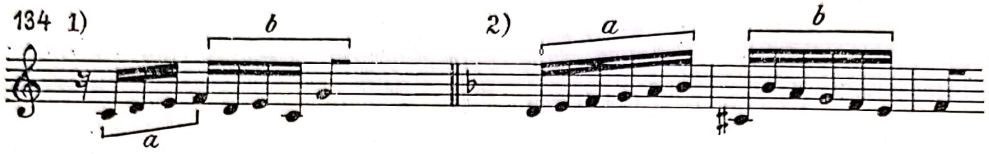


etc.

[1] Noțiunea de *melodie* și *temă* nu constituie în mod necesar sinonime. Reproducem precizarea judicioasă cu privire la aceasta a lui Degen : „Melodica este considerată ca o posibilitate de plăsmuire, structurală, substanțială, tematică. De aici rezultă sensul supraordonat al noțiunii de „temă". Melodica într-o creație muzicală poate fi temă. Pe de altă parte însă, tema nu trebuie să fie necondiționat melodic concepută".

Scanned with OKEN Scanner

Această defalcare în subunități este prezentă însă cîteodată și în cazul unor lucrări cu semnificație și tematică mai modeste. Iată spre exemplu motivele *Invențiunilor la două voci în Do* și *re* care conturează două submotive, cu configurație melodică diferențiate :

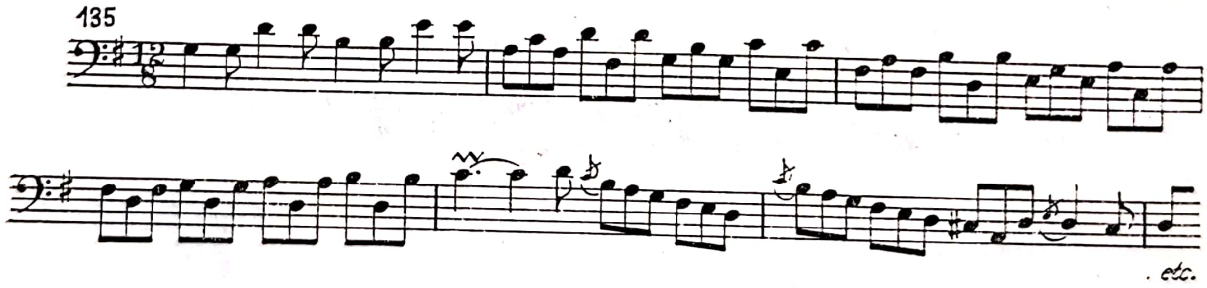


În primul exemplu, motivul se poate defalca într-un tetracord superior urmat de două salturi inferioare de terțe, ce se articulează de dominantă. În al doilea, formula treptată ascendentă este urmată de forma ei în oglindă, precedată de un salt de septimă superioară.

Prezența celor două elemente contrastante, firește, nu constituie o cerință indispensabilă a temei de fugă. Sînt cazuri însă cînd tema nu numai că nu conține două elemente bine conturate și contrastante, ci concepută numai din durate egale, desfășurîndu-se într-un tempo mișcat, descătușează adesea energii de o revărsare torențială.

În lucrările sale de orgă, Bach abordează adesea și teme de suflu melodic mai larg :

Fuga în Sol pentru orgă

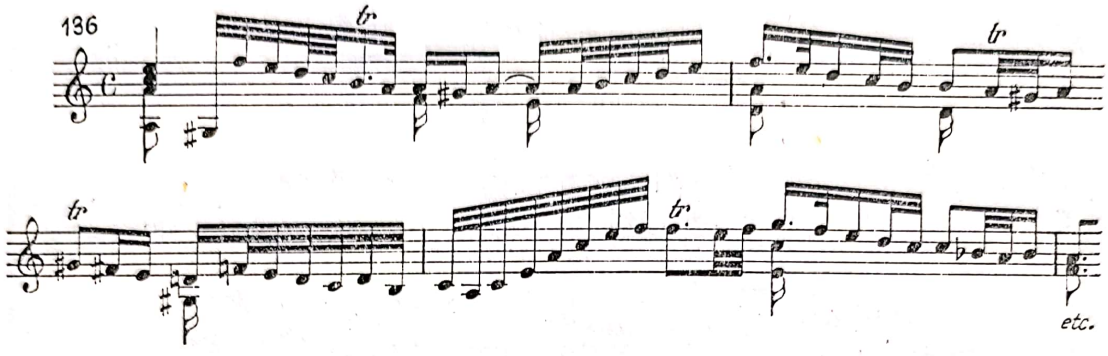


e) Liberă, șerpuitoare și capricioasă, asemenea unor liane [1], îmbățișându-se într-o exuberantă ornamentație cu caracter improvizatoric, se prezintă unul din tipurile cele mai proprii ale melodiei baroce. Abordînd o ritmică extrem de variată și diferențiată uneori, *reprezintă în mod contrastant polul opus al liniilor melodice izoritmice*. Tinzînd spre fan-

[1] Vezi Szabolcsi Bence : *A melodia története*, Budapest, 1950, p. 51.

tastic și infinit, spre o libertate neîngrădită, prezintă pe parcurs elemente și întorsături neașteptate și neprevăzute. *Ostilă oricăror îngrădiri simetrice, întruchipează veșnica obsesie a melodiei infinite :*

Sonata II pentru vioară solo (Grave)

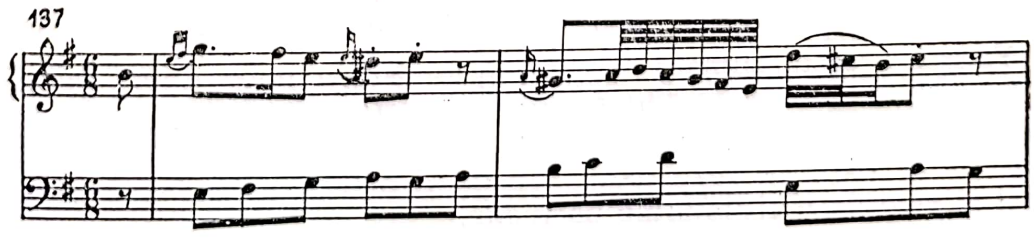


Constituind deci, atît sub raportul construcției cît și al efectului psihic, antipodul melodiei izoritmice, nu este de mirare că atît Bach cît și ceilalți maeștri ai Barocului *asociază adesea aceste două tipuri contrastante tocmai în vederea atenuării și potolirii elanului nestăvilit și a menținerii echilibrului celei dintîi prin mersul calm și potolit al celeilalte, ce se transformă de fapt într-un fundal, docil și impersonal.*

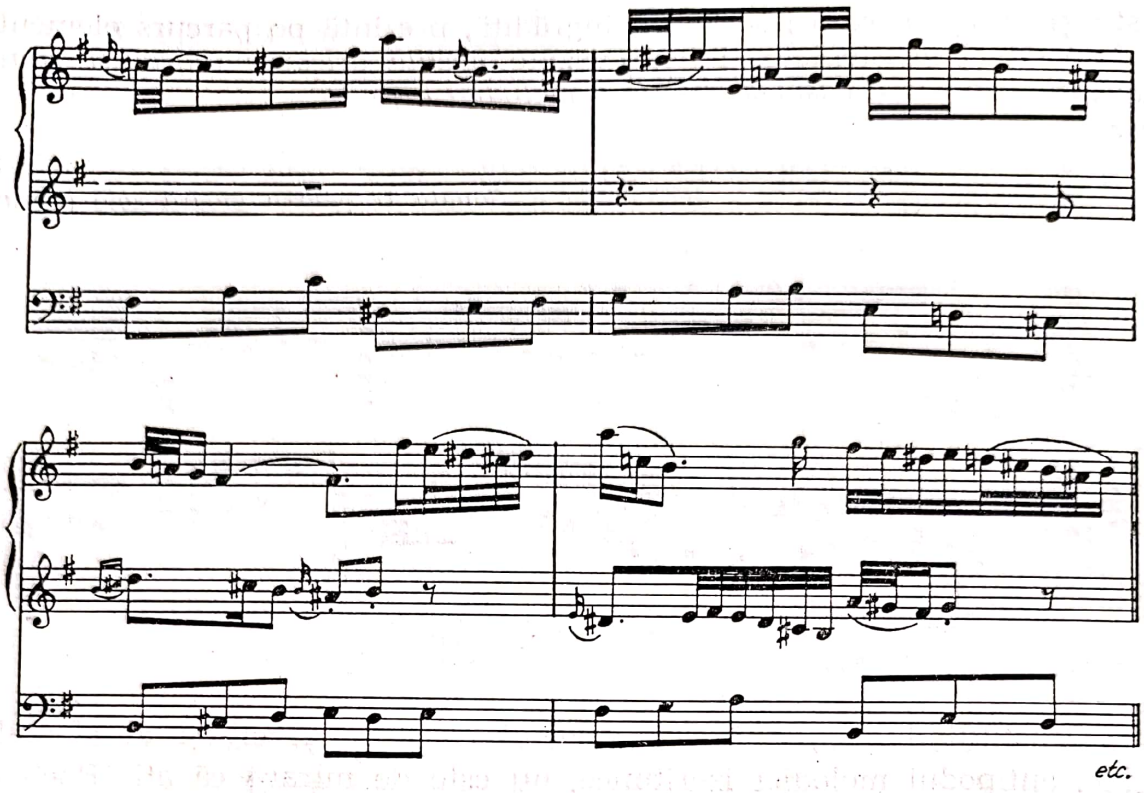
În afara acestui mijloc, cu *scopul de a frîna și de a contrabalansa întrucîtva, „capriciile nesăbuite" ale unei linii melodice* ce se complace în fiorul pierdut al unei libertăți supreme, Bach utilizează tehnica *ostinato*-ului, repetarea — variată — a unei formule melodico-ritmice la bas (vezi partea II a *Concertului în stil italian,* sau *Adagio* din *Concertul în Mi pentru vioară și orchestră,* la capitolul *Basul ostinat*).

Măiestria polifonică unică îi permite lui Bach ca să asocieze o voce melodică izoritmică de acompaniament împletirii imitative a unei melodii, ce se leagănă într-o maximă libertate improvizatorică :

Sonata VI pentru orgă (Lento)



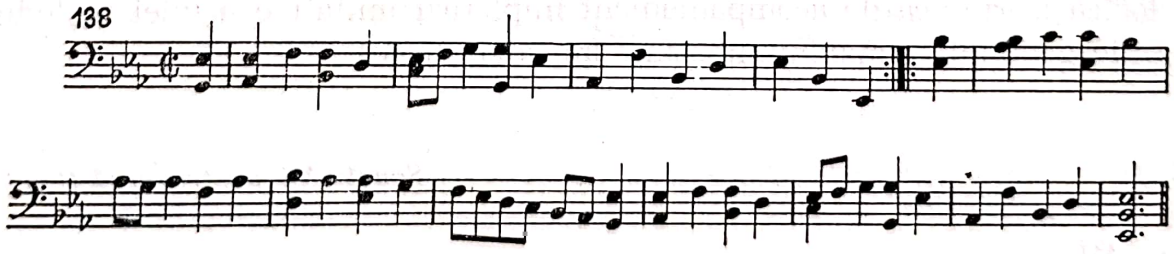
Scanned with OKEN Scanner



Va trebui negreșit să parcurgem, analitic măcar, părțile lente ale sonatelor pentru orgă, pentru a ne orienta asupra virtuozității și măiestriei cu care Bach mînuiește tratarea imitativă a unor teme cu caracter improvizatoric, de larg suflu liric, susținută de mersul potolit al unei voci izoritmice de acompaniament.

f) În sfîrșit, vom prezenta tipul melosului bachian de proveniență populară, a melodiei de dans, concepută în spiritul unei periodizări simetrice, ce indică sensul evoluției viitoare, al laicizării crescînde a artei muzicale, spre marea culminație a clasicismului vienez :

Suita în Mi bemol pentru violoncel solo (Bourrée II)



Firește această sumară trecere în revistă a unor tipuri caracteristice ale melosului bachian *țintește doar să orienteze pe cel ce se inițiază în tehnica polifonică a Barocului* și nicidecum nu poate fi privită ca un studiu ce ar exploata exhaustiv aspectele nețărmurite ale acestui vast capitol al creației multilaterale bachiene.

Scanned with OKEN Scanner

III. RITMUL

Marile epoci de transformări stilistice nu vizează, firește, izolat numai unul din elementele stilului ; procesul evolutiv afectează în mod necesar toți parametrii care concură la determinarea noului univers muzical și care sînt într-o comuniune organică, indisolubilă între ele. Schimbările petrecute în domeniul materialului sonor — „materialul prim" din care se plămădește noul univers — are repercusiuni firești asupra melodiei, care la rîndul ei trăiește într-o simbioză indestructibilă cu ritmul. Melodia este de neconceput fără ritm, care este osatura ei.

Schimbările atît de importante survenite în domeniul melodiei generează paralel și transformarea corespunzătoare a ritmului, care se identifică cu una dintre componentele ei. Noțiunea melodiei include deci *nu numai succesiunea mai multor sunete de înălțimi diferite, ci și durate diferite, organizate variat. Forța de expresie a unei linii melodice este deci în funcție nu numai de intervale diferite ce generează grade diferite de tensiune, ci și de organizarea variată a duratelor — de ritmul lor — care contribuie în aceeași măsură la potențarea sau diminuarea forței energetice a melodiei* [1].

Melodia exprimă o energie activă — definită de către Kurth ca *„Kinetischeenergie"*, energie cinetică. Forța regulatoare a acestei energii este alimentată deci pe de o parte de factorul mărimii intervalelor, cît și de organizarea succesiunii duratelor. Din capitolul precedent se degajă într-un mod concludent unitatea indisolubilă a acestor două elemente. În timp ce melodia dominant vocală a Renașterii are o mișcare mai potolită și liniștită, melodia Barocului, cu caracter preponderent instrumental, prezintă o mobilitate și elan mult superioare. De aici rezultă că polifonia vocală a Renașterii utiliza *unitatea de timp*, ca durata cea mai des întrebuințată, pe cînd arta Barocului aborda cu cea mai mare frecvență *diviziunile și subdiviziunile* ($^1/_2$ și $^1/_4$ de timp) în construcția melodică. Deosebirea esențială — a ritmului baroc față de ritmul renascentist — *izvorește din însăși substanța celor două culturi diferite*. Polifonia vocală,

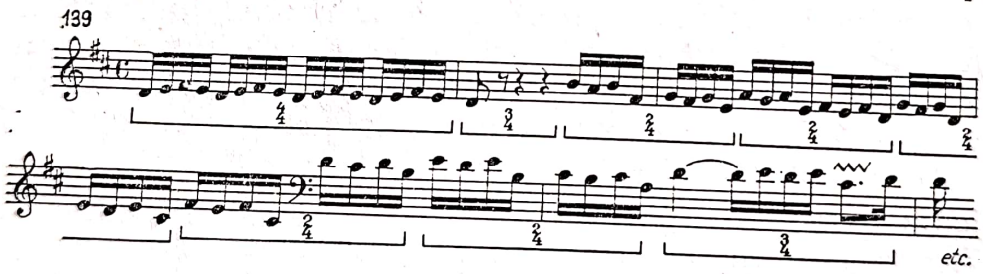
---

[1] Iată definiția ritmului dată de Gunther Langer : *Die Rhythmik des J. S. Bachschen Präludien und Fugen für die Orgel*, Leipzig, 1937, citată de H. Chr. Wolff în studiul său : *Der Rhythmus bei J. S. Bach* (Bach-Jahrbuch, 1940—1948, pag. 104 : „Rezultatul unui mod dirijat al mișcării ordonate și organizate".

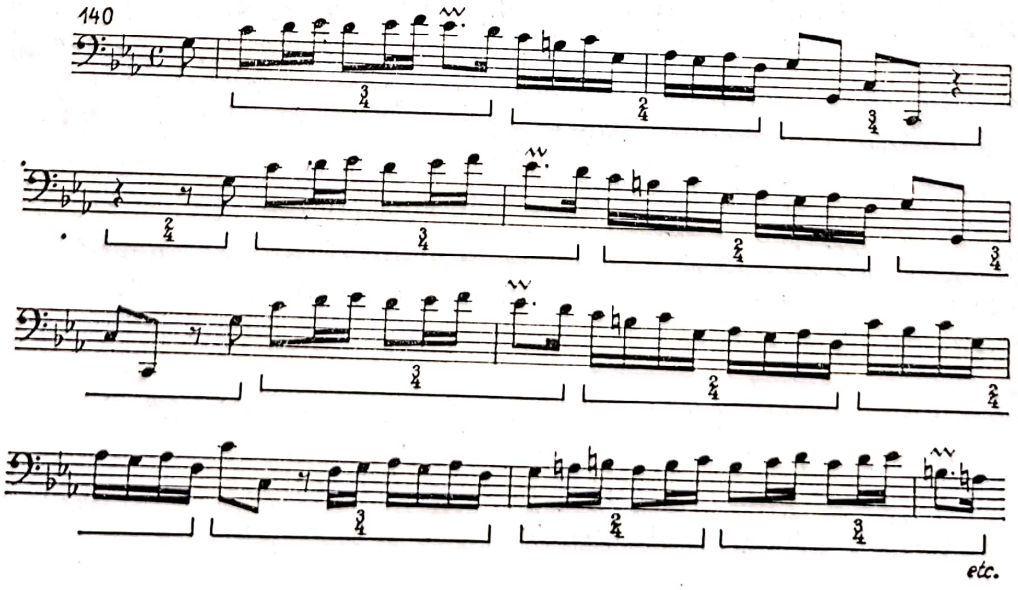
legată de text, este dominată de *ritmul liber al alternării neregulate* a ictusului (unităților) binar și ternar, solicitate de prozodia limbii latine, conferindu-i un farmec ritmic unic și propriu, iar arta barocă — în bună parte — *de varietatea metricii și de accentul metric* [1], *fără însă a exclude*

[1] *Se va evita identificarea noțiunilor de ritm și metru.* Ritmul, constituind elementul ancestral al melodiei, reprezintă mișcare, în continuă schimbare, iar metrul împărțirea proporțională a discursului muzical în unități egale, măsuri. Recomandăm spre consultare studiul lui H. Chr. Wolff: *Der Rhythmus bei J. S. Bach, Bach-Jahrbuch* 1940/48, p. 83. Autorul relevă în mod just că *accentul ritmic și metric în opera bachiană nu coincid întotdeauna. În concluzie, ritmul bachian nu poate fi identificat cu aspectele ritmice, spre exemplu ale clasicilor vienezi.* Meritul lui Ernst Kurth — relevă autorul — este combaterea metodei lui Riemann, care a încercat să identifice în fond construcția perioadelor bachiene cu cele ale clasicilor vienezi, forțînd tematica bachiană, uneori cu vădite aspecte ale ritmului liber și încorsetînd-o în cătușele metricii uniformizante. *Ritmul liber al polifoniei vocale n-a dispărut complet și alternarea neregulată a ictusului binar și ternar — principiul de bază al ritmului renascentist, — supraviețuiește adesea și în opera bachiană.* Creația lui Bach conturează o fază proprie de tranziție între polifonia vocală și clasicismul vienez, nu numai sub aspectul sistemului tonal dar și al ritmului. În scopul sesizării necoincidenței accentelor ritmic și metric, precum și a prezenței neîndoielnice a ritmului liber și a poliritmiei în creația bachiană, vom analiza mai jos cîteva exemple concludente:

Fuga în Re pentru orgă



Partita I pentru orgă (O Gott, du frommer Gott)



Scanned with OKEN Scanner

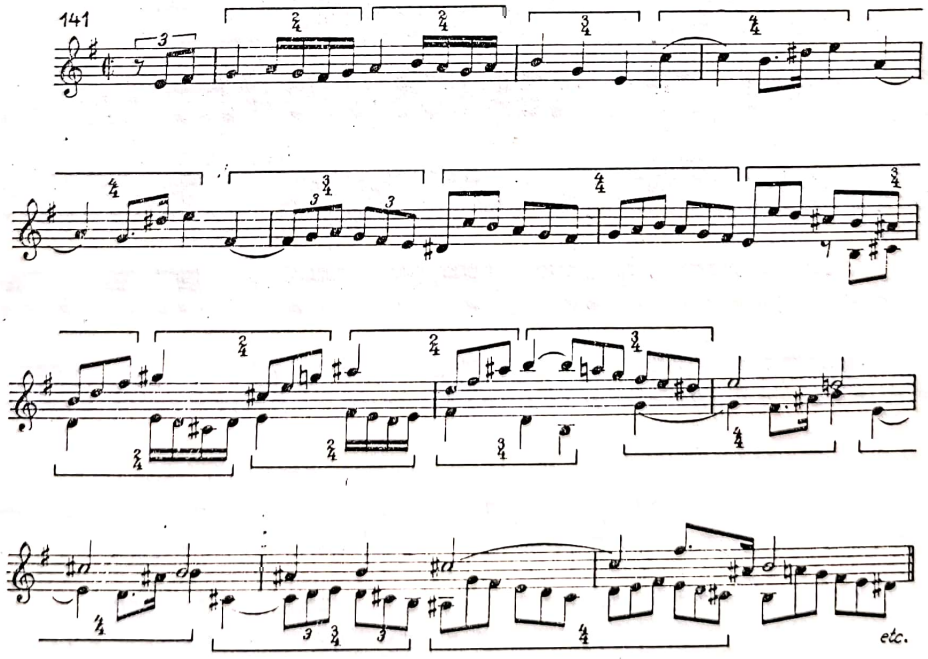
persistența și mai departe a ritmului liber. Din aceasta rezultă în continuare că în timp ce polifonia renascentistă vocală înlătură melodia compusă din durate egale urmînd principiul în virtutea căruia o linie melodică valabilă nu ia naștere prin repetarea duratelor egale ci prin alternarea și diversitatea lor, melodia bachiană nu numai că nu exclude monoritmia dar o abordează des, fără, se-nțelege, a o promova ca principiu dominant. Este perfect valabil deci — ca principiu de bază al construcției melodice — constatarea lui Werner Tell „că trebuie să adoptăm o anumită reglementare privitoare la principiul alternanței neregulate a sunetelor de înălțime — și durată — diferită, reclamată de tehnica melodiei. O astfel de reglementare se poate obține prin năzuința de a asigura compensarea dintre principiul omogenității și principiul variației. Exploatarea exagerată a principiului omogenității ne duce la monotonie și banalitate, iar exploatarea exagerată a principiului variației la destrămare și neclaritate. O desfășurare lineară trebuie să fie unitară în întregul ei și variată în elementele ei componente“ [1].

În cazul melodiei monoritmice — tip eminament instrumental — valorificarea raportului de compensare dintre principiul omogenității și al variației trebuie realizată în maximă măsură pentru a nu aluneca în

---

(continuarea notei din pag. 88)

Cele două exemple citate, cu toate că au fost notate în măsura de $\frac{4}{4}$ prezintă — precum s-a văzut — inadvertențe continue între accentul ritmic și metric. În încheiere, vom reproduce din studiul lui Chr. Wolff, tema *Fugii în mi (W.Kl.II)*, adnotată de el :



[1] Werner Tell : *Neues Lehrbuch des Kontrapunkt*, traducere în limba română de I. Husti, mss. p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

platitudine și monotonie amorfă. Monoritmia se poate întruchipa în diferite feluri, vocile putînd fi construite fie din durate egale :

142

fie din organizări ritmice dominant analoge :

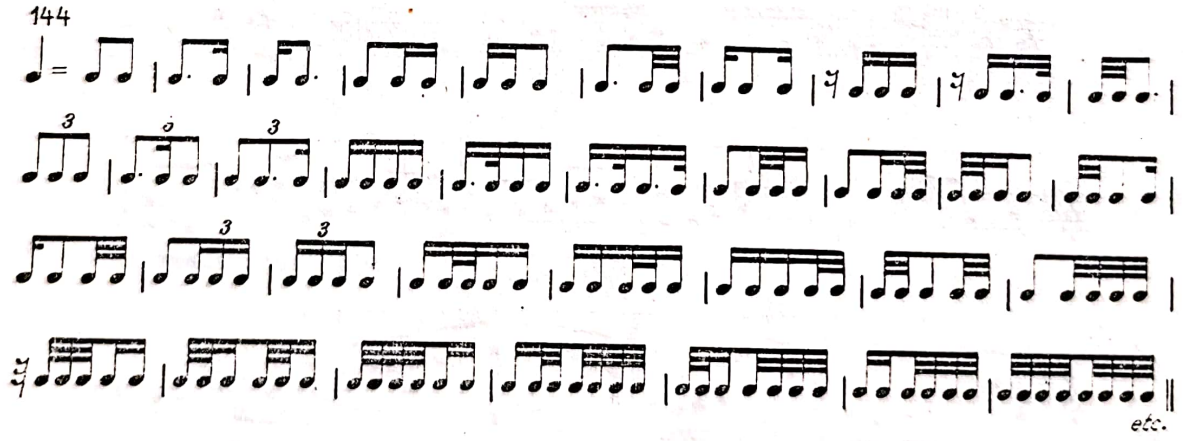
143

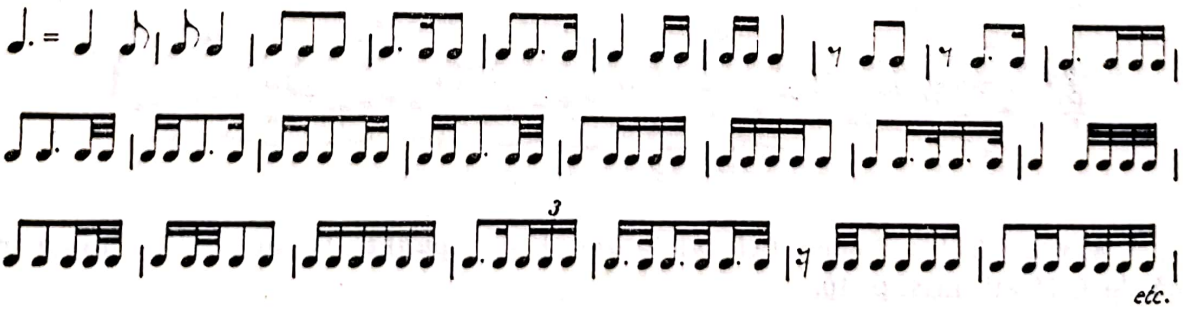
Melosul de origine populară (simetrică) stilizat este conceput în spiritul dansurilor (de obîrșie germană, franceză, italiană, engleză etc.) și al ritmului de marș.

Polul opus al liniilor melodice monoritmice îl constituie ritmul tipurilor melodice asemenea unor liane, în care miezul improvizatoric și tendința spre neîngrădit și infinit se realizează printr-o ritmică extrem de diferențiată și variată, însă întotdeauna clar etalată și perceptibilă. *Nici în acest caz nu se poate vorbi de abordarea ritmului ca scop în sine, sau de hipertrofierea lui.*

Pentru orientarea și îmbogățirea elaborărilor noastre viitoare, polifonice, oferim cîte o schemă conținînd unele aspecte mai uzuale ale subdivizării variate sub raport ritmic a unităților de timp binare și ternare, a căror abordare însă trebuie precedată de o serioasă călire a cunoștințelor noastre obținute prin analize multiple și atente ale literaturii epocii și ale celei bachiene în special :

144





Scanned with OKEN Scanner

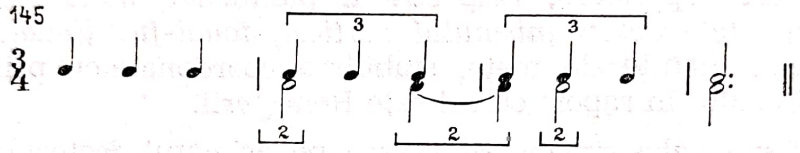
Vom menționa încă frecvența debutului neaccentuat al liniilor melodice bachiene, valoarea accentuată fiind înlocuită prin pauze. (𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝄽)

În ceea ce privește *problema metricii*, prin măsură vom înțelege unitatea melodică „născută prin valorificarea diferențierii timpilor accentuați". Procesul ritmic se poate manifesta nu numai prin ordinea succesiunii timpului accentuat și neaccentuat, ci uneori și prin ordinea inversă : timp neaccentuat și accentuat (anacruză) ce se completează apoi în măsura finală. Bara de măsură, generalizată în prima parte a secolului al XVII-lea, se situează întotdeauna înaintea sunetelor purtătoare ale accentului metric, *care însă — precum am văzut — nu coincide întotdeauna cu accentul ritmic. În Baroc se utilizează toate măsurile binare și ternare. Unitatea de timp poate diferi ca durată.*

Hemiola, formulă ritmico-melodică cunoscută din polifonia vocală a Renașterii survenind în încheierea lucrărilor în măsuri ternare, constă din înlocuirea a două unități ternare prin trei unități binare.

Ea supraviețuiește de asemenea în arta Barocului :

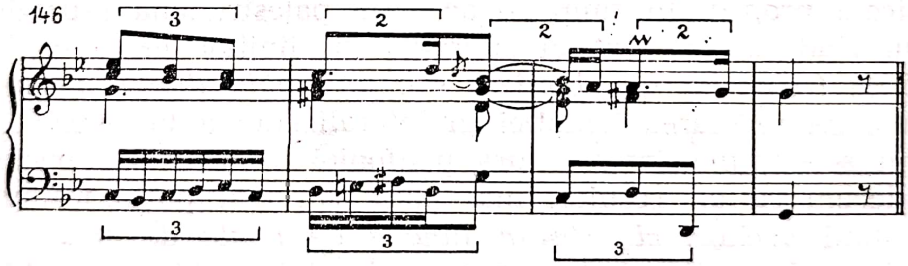
145



Citățm, spre orientarea începătorului, un exemplu din creația lui Bach :

Suita engleză în sol (Prelude)[1]

146



[1] Hemiola survine și în creația clasicilor vienezi, la Haydn și Mozart îndeosebi, la Beethoven mai rar. Vezi studiul lui Werner Tell : *Die Hemiole bei Bach*, Bach-Jahrbuch, 1951—1952, p. 52.

Scanned with OKEN Scanner

IV. POLIFONIA

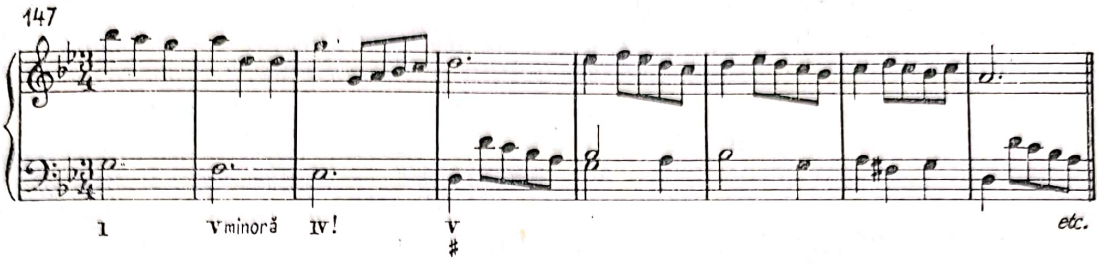
Polifonia Barocului se desfășoară în condițiile asigurării unui raport de compatibilitate optimă a noului univers melodic, de o suplețe și mobilitate mult superioare, respectiv a planurilor melodice suprapuse *cu comandamentele determinismului vertical, tonal-funcțional.* Va fi necesară, credem, înainte de toate, stabilirea coordonatelor principale ale polifoniei Barocului în raport cu cele ale Renașterii.

1. Polifonia palestriniană se axează pe primatul factorului melodic-linear, acordul rezultînd în primul rînd din suprapunerea elementelor mai multor linii melodice independente. Armonia renascentistă — problemă rămasă în umbră pînă în ultimele decenii — are un caracter oarecum mai mult „intervalic", produs al simultaneității intervalelor diferite, față de caracterul „armonic" propriu-zis al Barocului în acceptarea unei *entități verticale proprii.* În timp ce armonia palestriniană reprezintă deci în primul rînd un rezultat al suprapunerii liniilor melodice, *polifonia bachiană va trebui să fie abordată sub un unghi dublu linear-vertical,* pentru a evita repetarea tentației unilateralizante a lui Kurth. Ordinea succesiunii acordurilor în structura polifoniei bachiene nu poate fi privită nicidecum ca un rezultat mai mult sau mai puțin întîmplător al simultaneității vocilor, *ci este în funcție de legile de atracție, proprii sistemului tonal-funcțional. Structura polifonică bachiană bazată pe cele două dimensiuni determinante solicită împletirea lor armonioasă, echilibrul lor perfect într-un tot organic, unitar.*

În concluzie, în exercițiile noastre viitoare nu ne vom putea concentra exclusiv numai asupra factorului linear, *ci ne vom strădui să realizăm o simbioză cît mai fericită a acestor doi factori determinanți ai structurii polifoniei bachiene.* Știm însă că funcționalismul bachian nu exclude unele întrepătrunderi ale armoniei modale. Acest caracter de tranziție — repetăm — conferă structurii verticale bachiene o ambianță și un colorit particular. Pentru a intui întrucîtva acest aspect specific, reproducem un exemplu în care persistența dominantei minore, ce precedă dominanta majoră (element caracteristic armoniei renascentiste) evocă deosebirea cadenței autentice modale de cea funcțională :

Scanned with OKEN Scanner

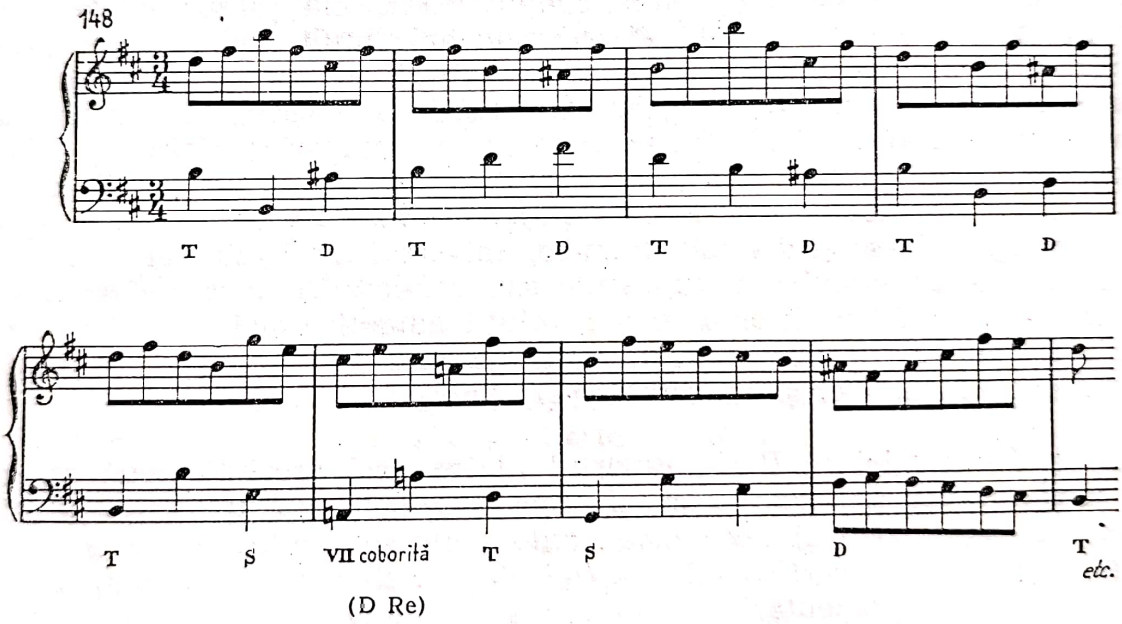
Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (Menuet)



Caracterul armonic modal al acestui fragment este subliniat și prin relația tipic plagală de D minoră — S urmată de D majoră, *particularitate proprie armoniei bachiene.*

Iată însă un pasaj al cărui cadru tonal este fixat cu ajutorul repetării multiple a relației celei mai pregnante a gîndirii funcționale de T-D-T, ca dovadă a „angajarării ferme", sub raport vertical a artei bachiene.

Suita franceză în si (Menuet)



În timp ce în polifonia vocală a Renașterii structura bivocală se bucura de o utilizare restrînsă, în polifonia vocal-instrumentală a Barocului, construcția la două voci, conturînd integral joncțiunea armonică, este într-o măsură largă abordată. Mai mult chiar, *ea are o importanță determinantă*; cunoscînd-o și stăpînind-o temeinic, vom dispune de premiza esențială a elaborării la trei și patru voci. Iată motivul pentru care vom acorda de astă dată o importanță și extindere sporite acestui capitol fundamental, permițîndu-ne în schimb o tratare mai sumară a contrapunctului la trei-patru voci, mai tîrziu în părțile III—IV ale lucrării noastre.

Scanned with OKEN Scanner

2. Tratarea disonanței Barocului — precizează Bukofzer [1] — era în funcție de bas, care susținînd întregul edificiu al jalonării armonice, și-a asumat o importanță și un rol sporit față de trecut. În cursul istoriei — continuă autorul — apare pentru prima oară *polaritatea armonică între sopran și bas — cele două voci extreme dominante — osatura autentică a unei compoziții muzicale, între melodie și sprijinul ei armonic de care se articulează*. Polaritatea între sopran și bas — constituind esența stilului omofon — a prilejuit numeroase combinații noi armonice, care pentru muzicienii conservatori constituiau începutul haosului, ceea ce însă — vom adăuga — a contribuit într-o măsură decisivă la realizarea cotiturii istorice în domeniul tratării disonanței, și a evoluției structurii armonice, în general.

3. Schimbările profunde intervenite în domeniul tratării disonanței nu se datoresc însă numai acestui singur factor, oricît de important ar fi el. *La aceasta au concurat, în aceeași măsură, dezvoltarea muzicii instrumentale*, care a generat o melodică cu mult mai suplă și mobilă, debarasată de rigorile severe, sufocante ale melodiei palestriniene, ce solicită *necesar* și o tratare mai generoasă, necunoscută pînă atunci a disonanței, *precum și intensificarea și lărgirea sferei emotive a muzicii baroce*. În timp ce polifonia vocală prefera simplitatea nobilă și austeritatea stăpînită, arta barocă, incluzînd sfere emoționale mult mai complexe, exprimă atît durerea, pasiunea răscolitoare cît și bucuria exuberantă cu o forță neîntîlnită pînă atunci. Firește, bogăția și gradul de intensitate crescut al conținutului afectiv necesita în mod imperios găsirea și adaptarea mijloacelor noi de expresie, adecvate conținutului nou, *care nicicînd nu poate fi realizat veridic numai cu ajutorul mijloacelor vechi de expresie*. Îmbogățindu-se și diversificîndu-se, universul artei muzicale noi, dînd glas unor sfere emotive necunoscute sau refulate de arta renascentistă, se impunea astfel realizarea unei revoluții autentice și în problema tratării disonanței, al cărui cadru vechi palestrinian nu mai corespundea nicidecum exigențelor și necesităților artei noi.

4. În creația lui Bach, raportul dintre voci prezintă două aspecte și tendințe variate, contradictorii, constituind în același timp premise esențiale ale structurii polifonice : *autonomia (individualizarea) și identitatea sub raport vertical al funcției elementelor vocilor suprapuse*, ca emanație a fundamentării ei duble, linear-verticale. Autonomia verticală a fiecărei voci izolate, generînd pluralitatea funcției verticale a vocilor, contribuie într-o mare măsură la asigurarea caracterului linear al structurii polifonice. Acest caracter linear însă nu este absolutizat în polifonia bachiană care, precum s-a mai accentuat, prezintă simbioza celor două dimensiuni. În consecință, uneori funcția verticală a vocilor suprapuse poate să aibă un caracter identic, *realizabil prin dublarea vocilor. Astfel dublările de terțe, sexte și decime paralele sînt inerente caracteristice chiar, mai ales în contrapunctul la trei sau mai multe voci.*

---

[1] Manfred F. Bukofzer : *Musik in the Baroque Era*, London, 1964, pag. 10—11.

Scanned with OKEN Scanner

CONTRAPUNCTUL LA DOUĂ VOCI

1. INTERVALE ARMONICE

Polifonia bivocală se realizează cu ajutorul diferitelor intervale armonice. Spre deosebire de stilul palestrinian, în stilul bachian, intervalele armonice vor avea o semnificație dublă : pe lîngă rolul lor vertical „intervalic" propriu — ca rezultat al suprapunerii a două sunete diferite — le vom sesiza și *calitatea de elemente constitutive ale jalonării armonice, pe care o conturează.*

Adoptînd clasificarea lui Bussler [1], care ne pare cea mai potrivită, intervalele armonice vor fi *consonanțe primare,* în cazul terțelor, sextelor și decimelor mici și mari și *consonanțe secundare,* în cazul primelor, cvintelor și octavelor perfecte. În ceea ce privește cvarta perfectă, în lumina esteticii baroce, vom fi de acord cu Wernel Tell [2], că ea va trebui considerată *consonanță condiționată* cînd este plasată pe timp neaccentuat și tratată *ca disonanță doar cînd survine pe timp accentuat.* Acest adevăr este pe deplin confirmat de întreaga practică creatoare a Barocului, în ciuda codificărilor didacticiste contrare epocii sale [3]. Restul intervalelor (secunda, septima, nona, precum și toate intervalele mărite și micșorate) sînt disonanțe și în principiu vor fi pregătite și rezolvate.

În cadrul stilului baroc sîntem nevoiți să introducem noțiunea de *semidisonanță — ca o categorie intermediară — pentru raporturile care neavînd nevoie de pregătire prealabilă, trebuie însă să fie urmate de o rezolvare consonantă* [4]. *În această categorie vor intra raporturile com-*

---

[1] L. Bussler : *Op cit.,* pag. 4.

[2] W. Tell : *Op. cit.,* pag. 20.

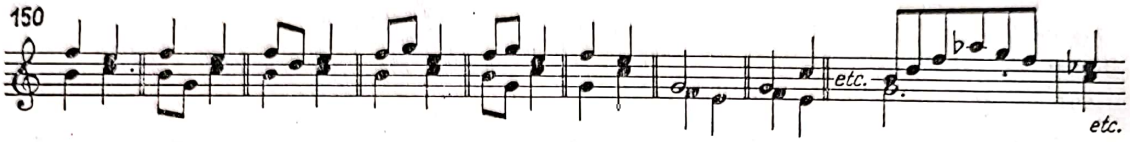
[3] Merită de relevat însă faptul că Bach, în studiul său prea puțin cunoscut despre *General-Bass* — publicat de Spitta, ca apendice al lucrării sale, conformîndu-se concepției *teoretice* a epocii sale, include și cvarta și cvinta micșorată între disonanțe (vezi *Op. cit.,* II, pag. 913). Aceasta mai mult ca o confirmare în plus a rupturii teoriei de practică. Precum vom vedea, Bach procedează cu totul contrar declarației sale formale, conformiste. Firește, considerăm de datoria noastră să semnalăm aceasta, delimitînd net practica creatoare de balastul scolastic, moștenit de secole și care a pricinuit atîtea daune învățămîntului muzical teoretic. Mai mult, *era o discrepanță simțitoare chiar și între practica didactică, pe care o desfășura Bach și între conținutul convențional al lucrării sale citate.* Amintim cele scrise în această privință, de fiul său Philipp Emanuel către I. N. Forkel, subliniind atitudinea reală a lui Bach față de „teoreticienii" epocii sale. (Vezi pag. 11.)

[4] Considerăm că introducerea acestei categorii noi în cadrul tratării disonanței baroce se justifică sub aspect dublu și anume : pe parcursul evoluției, septima dominantă se consolidează — se pare — ca *prima apariție a disonanței nepregătite, pe de altă parte ea se comportă uneori ca o consonanță căreia i se substituie chiar,* servind atît la pregătirea cît și la rezolvarea unor suspensiuni mai

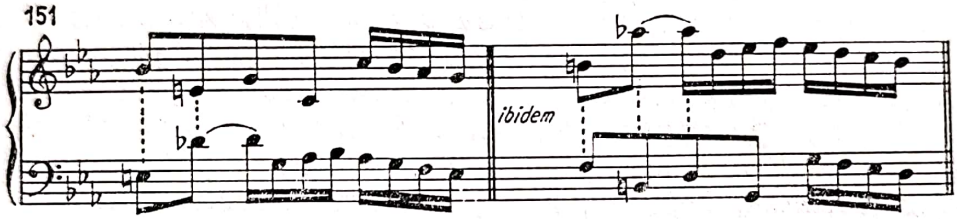
Scanned with OKEN Scanner

ponente ale acordului de septimă și nonă dominantă sau a septimei micșorate.

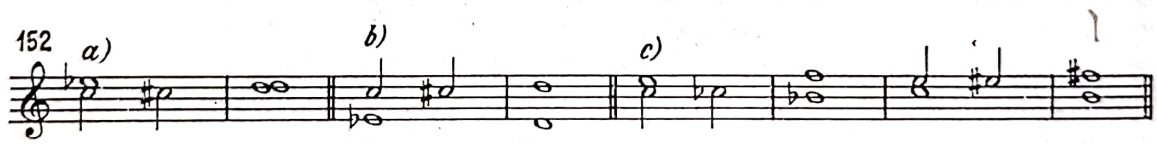
Intervalele deci de cvintă micșorată (cvartă mărită) [1], septima mică a treptei V sau micșorată a treptei VII, respectiv secunda mare și mărită precum și nona dominantă, mare sau mică, vor putea fi utilizate *fără a fi pregătite, însă vor trebui întotdeauna să fie rezolvate treptat descendent* fie direct, fie prin intermediul unui alt element al acordului :



Partita în do (Allegro)

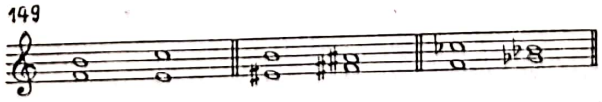


Consonanțele primare. Terțele, sextele și decimele mari și mici, datorită sonorității lor optime, se bucură de o frecvență largă în structura bivocală, precum vom vedea mai tîrziu, și beneficiază de un mers liber. În cazul alterării acestor intervale, *ele vor fi tratate ca disonanțe* (terțe, sexte și decime micșorate sau mărite) și vor trebui continuate în sensul alterației efectuate : terța micșorată — în primă (*a*), sexta mărită, — în octavă (*b*). Terța mare poate fi de asemenea mărită, fie prin coborîrea notei inferioare, fie prin alterarea suitoare a notei superioare (*c*) și rezolvată în cvintă perfectă :



„dure". Totodată are darul de a intui procesul istoric al dispariției lente a diferenței între consonanță și disonanță, la care Barocul a adus — precum o vom vedea — o contribuție importantă.

[1] Atît cvinta micșorată cît și cvarta mărită — enarmonice între ele, incluzîndu-se în acordul de D și avînd întotdeauna un efect tensional, sînt considerate de Hindemith ca intervale „ambigue", „ipocrite" putîndu-se rezolva în tonalități diverse datorită enarmoniei :

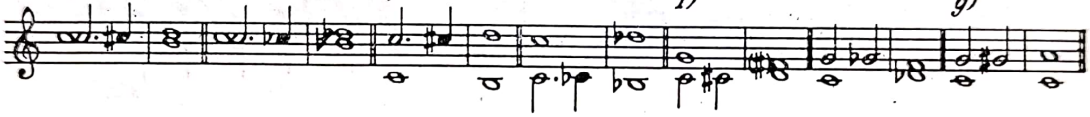


Scanned with OKEN Scanner

Consonanțele secundare. Prima, octava și cvinta perfectă, avînd în structura bivocală o sonoritate precară, se vor folosi cu atenție, pentru a nu se discredita năzuința spre o sonoritate optimă. Unisonul, suprimînd pentru moment structura bivocală prin contopirea celor două voci într-un singur sunet, se va putea aplica doar la început și la sfîrșit, evitîndu-se pe cît posibil pe parcurs, fiind abordat rar în creația bachiană. Octava și cvinta produc o sonoritate deficitară — se vor utiliza cu preferință *în mișcare contrară* pentru a le atenua efectul precar și — asemenea utilizării lor în polifonia vocală a Renașterii — vor suferi restricții pe care le vom expune în capitolul destinat mișcării vocilor.

În caz de alterare, aceste raporturi se transformă în disonanțe, sau semidisonanțe și ca atare vor suferi îngrădiri în mersul lor. Astfel, prima poate deveni mărită, continuîndu-se într-o terță mică (*d*) iar octava — în decimă (*e*). Cvinta se va micșora (*f*), transformîndu-se astfel în semidisonanță ce se rezolvă de regulă în terță, sau se va augmenta (*g*), continuîndu-se în sextă :

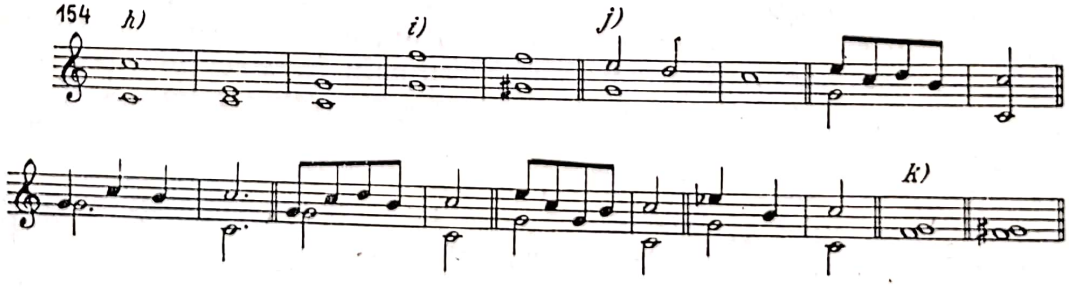
153 *d)* *e)* *f)* *g)*



Tratarea intervalelor disonante — avînd în vedere importanța ei covîrșitoare în polifonia bachiană, precum și complexitatea ei nebănuită și insuficient relevată în toate aspectele ei pînă acum, — *va constitui obiectul primordial al cercetărilor noastre,* afectîndu-i-se cel mai vast capitol în cadrul elementelor de stil.

În corelație armonică, intervalul *poate determina conturul fie al unui trison, fie al unui acord de septimă, sau nonă chiar.* De asemenea poate determina și starea acordului. Astfel fundamentala dublată sau însoțită de terță sau cvintă (*h*) sau de septima mică — în cazul acordului de septimă dominantă sau micșorată (*i*) ne permite identificarea acordului în starea lui directă. Răsturnarea a doua a unui trison $\binom{6}{4}$, ce se rezolvă pe $\overset{5}{3}$, este pe deplin sesizabilă prin fundamentala și sexta urmată de cvintă, sau fundamentala și cvarta urmată de cvintă, sau fundamentala și cvarta urmată de terță (*j*), direct sau prin intermediul cvintei, iar răsturnarea a treia a septimei dominante sau micșorate, prin suprapunerea septimei și a fundamentalei (*k*) etc. :

154 *h)* *i)* *j)* *k)*

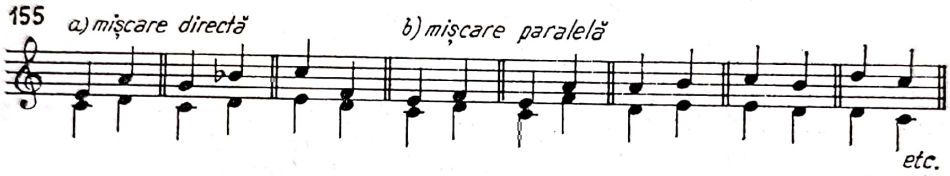


2. MIȘCAREA VOCILOR

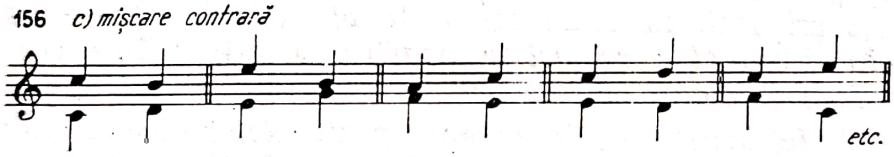
În sensul interpretării preconizate în *Polifonia vocală a Renașterii*, vocile pot evolua în *mișcare simultană* — în durate egale a vocilor — sau *în mișcare unilaterală, în durate inegale.*

A

Mișcarea simultană poate fi *directă, paralelă și contrară.* Directă, cînd cele două voci progresează în același sens *dintr-un interval oarecare într-un alt interval* (*a*), și paralelă, cînd progresia se efectuează *prin intervale identice*, în același sens (*b*) :



În cazul mișcării contrare, vocile evoluează treptat sau prin salt — în sens opus — obținîndu-se intervale diverse (*c*) :



Vom reaminti și de astă dată că în cadrul mișcării simultane — sub raportul realizării obiectivului primordial al polifoniei, al individualizării vocilor — *mișcarea contrară, contribuind în maximă măsură la asigurarea diferențierii și independenței liniilor melodice, va fi preferată de regulă față de mișcarea directă sau paralelă.* Mișcarea paralelă, realizînd un mers îngemănat al vocilor *pericliteză sau anihilează uneori chiar obiectivul vizat.* În consecință, unele dintre ele, cele care suprimă temporar independența vocilor : primele, octavele și cvintele (perfecte) paralele *vor fi evitate*, iar celelalte (terțe, sexte și decime) paralele vor fi *limitate* pentru a nu devia în omofonie. Dacă această limitare în polifonia vocală a Renașterii constituia un comandament categoric, în polifonia Barocului ea se va înfățișa cu totul altfel, avînd în vedere ponderea din ce în ce mai evidentă a factorului armonic în structura polifonică. *Astfel, terțele, sextele și decimele paralele — precum știm — sînt curente, atît în structura bivocală cît și în trei sau mai multe voci.* Ele se întrebuințează de obicei fragmentar, constituind uneori într-o structură polifonică densă, mici și binevenite oaze cu caracter omofon avînd un efect coloristic prin îngemănarea de terțe, sexte sau decime.

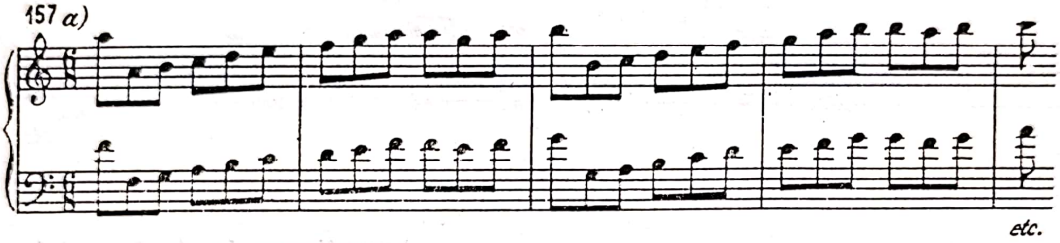
Scanned with OKEN Scanner

1) *În cazul mișcării simultane* a vocilor ele vor putea avea diferite componențe și anume :

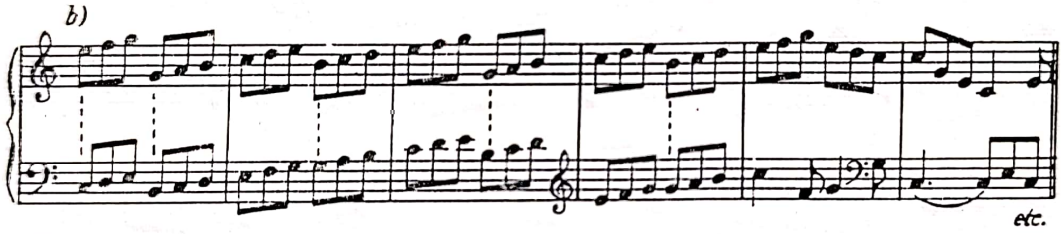
a. *o succesiune paralelă de consonanțe primare identice ;*
b. *o succesiune de intervale consonanțe primare alternative ;*
c. *includerea unor disonanțe în succesiunea consonanțelor.*

Vom cita cîteva fragmente din *Suita engleză în la (Gigue).* Primul fragment este compus din decime paralele, iar în al doilea, decimele alternează cu sexte și apoi cu terțe paralele , oferind astfel o varietate sporită față de cea dintîi. În exemplul c, sînt introduse și disonanțe :

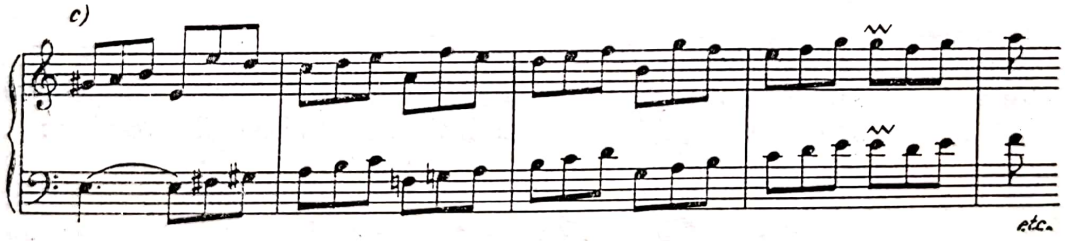
157 *a)*



b)



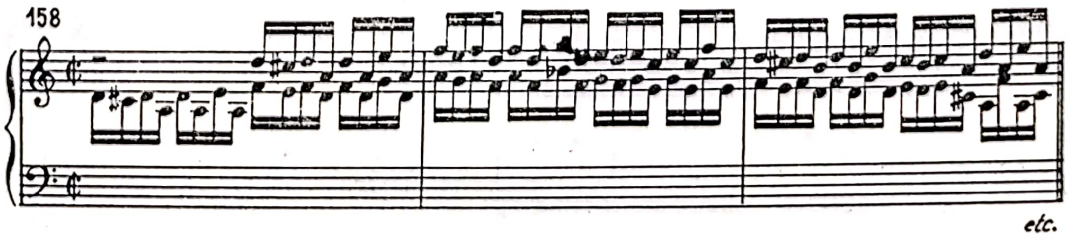
c)



2) Îmbinarea consonanțelor primare și secundare în mișcarea simultană va avea darul să diversifice sonoritatea structurii la două voci :

Toccata în la pentru orgă

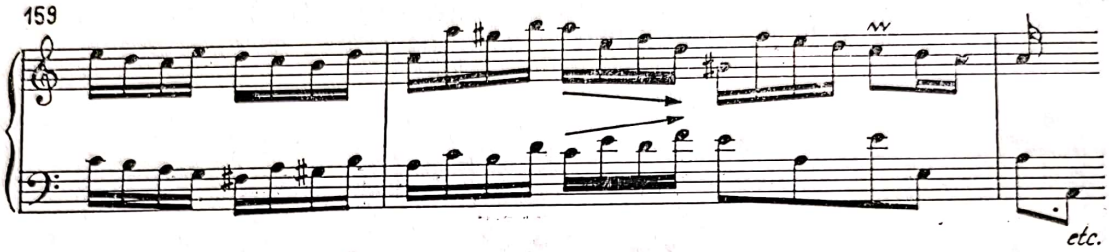
158



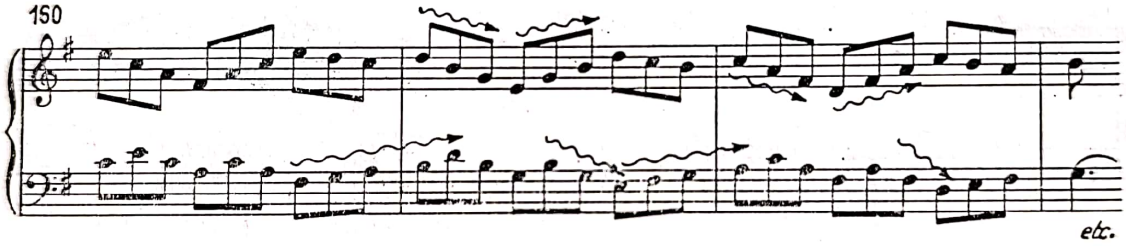
Scanned with OKEN Scanner

3) Mişcarea simultană a celor două voci poate să genereze pe lîngă fragmente cu caracter pronunţat omofon (în cazul mişcării paralele) *şi o structură quasi-polifonică în cazul asincronizării reliefurilor curbelor celor două linii melodice şi a necoincidenţei punctelor lor culminante, realizabilă* prin aplicarea deasă a mişcării în sens contrar :

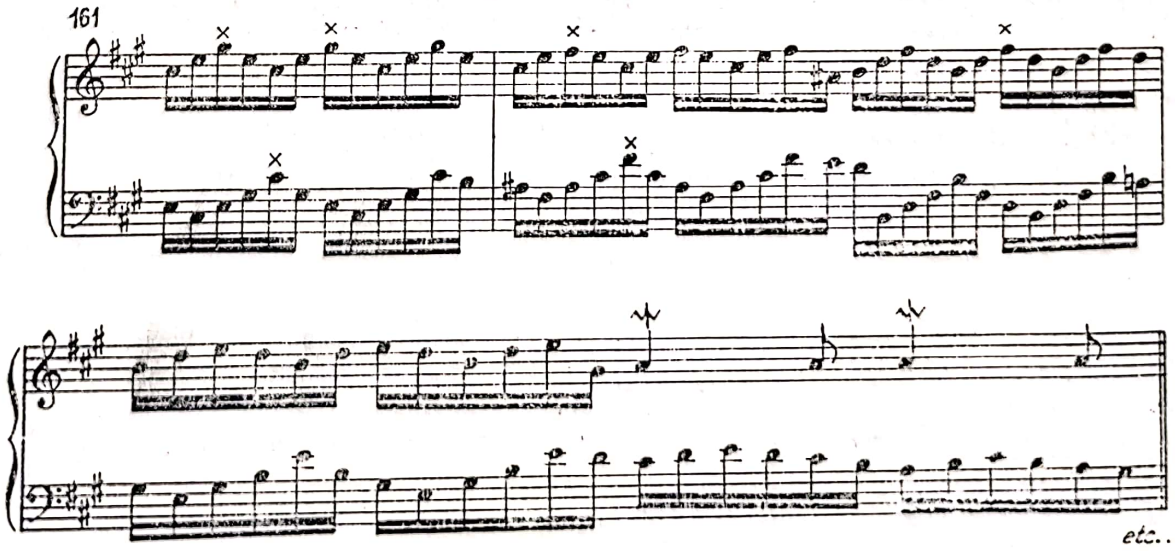
Invenţiunea la două voci în Do



Invenţiunea la două voci în Sol



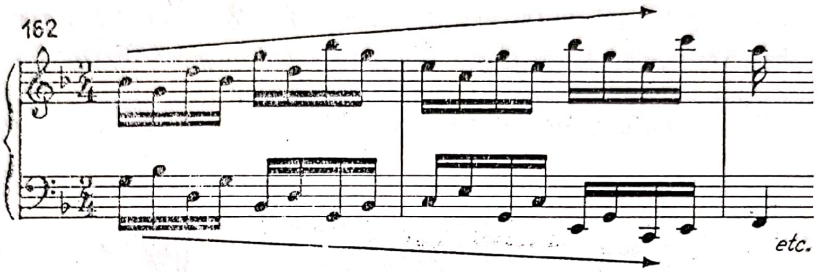
Aceeaşi reliefare asincronă a curbelor melodice se prezintă şi în următorul fragment al *Invenţiunii la două voci în La* prin compensarea continuă a sensurilor pe care le descriu liniile melodice ale vocilor :



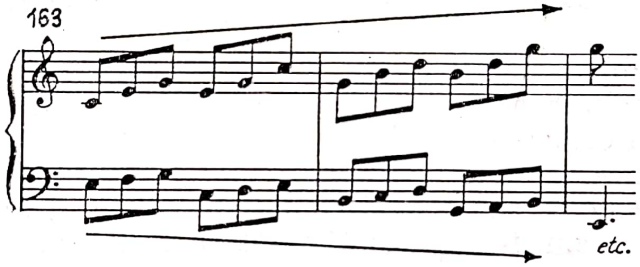
Scanned with OKEN Scanner

4) Contrastul sensurilor celor două voci în mișcare simultană apare uneori și mai evident. În timp ce vocea superioară tinde hotărît spre punctul ei culminant, vocea a doua coboară în aceeași măsură spre punctul ei cel mai profund, sau invers, *provocînd coincidența momentelor extreme, contrare ale curbelor melodice :*

Duetul nr. 2 pentru pian

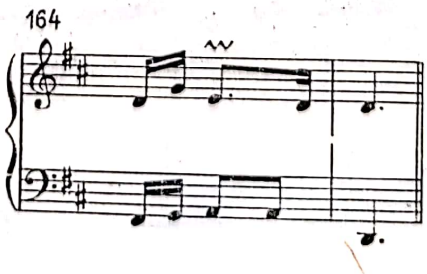


Suita engleză în la (Gigue)



5) Intervalul de primă, cvintă și octavă, avînd o sonoritate precară, *se recomandă să se întrebuințeze pe cît e posibil în mișcare contrară.* În stilul palestrinian, *în vederea înlesnirii unei imitații* se putea întrebuința cvinta și octava în mișcare directă, cu condiția ca vocea superioară să progreseze treptat, iar cea inferioară prin salt. În stilul baroc ne vom putea prevala *oricînd* de această licență — deci și fără efectuarea unei imitații. Mai mult chiar ; practica creației bachiene atestă că această condiție se poate atenua doar *la progresia treptată a uneia din voci* și la saltul celeilalte :

Invențiunea la două voci în Re

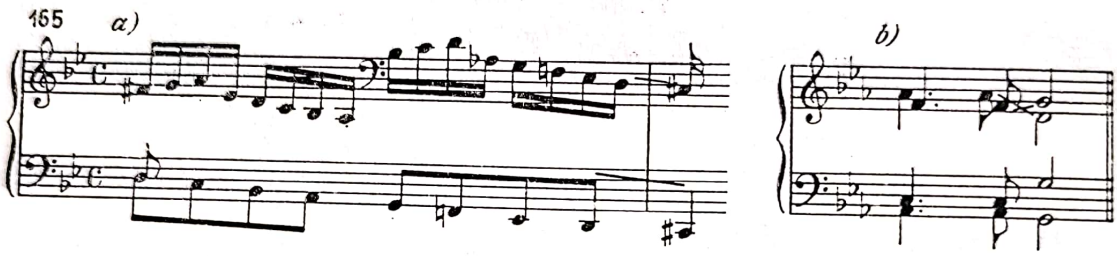


Scanned with OKEN Scanner

De menționat că Bach le abordează uneori chiar și prin saltul ambelor voci. Interdicțiile vechi didacticiste nu se întemeiază deci pe realitățile creației bachiene și în consecință, în bună parte, vor putea fi ignorate.

6. În ceea ce privește *primele și octavele paralele, ele vor fi evitate întotdeauna!* În literatura bachiană survin excepții foarte rare și nesemnificative, tolerate în goana unor pasagii trepidante (*a*). De asemenea, survin uneori în literatura corală — preluînd practica maeștrilor renascentiști — *octave acustice*, provenind din încrucișarea vocilor și care par a fi octave paralele doar la pian, nu și în realizarea corală (*b*):

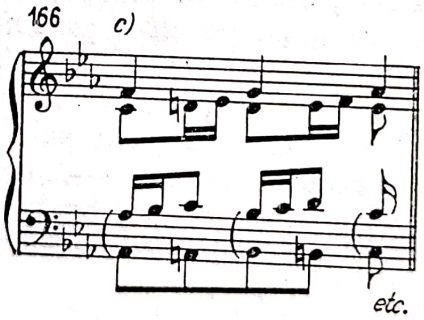
Suita engleză în sol (Allemande) Cantata *Gottes Zeit*



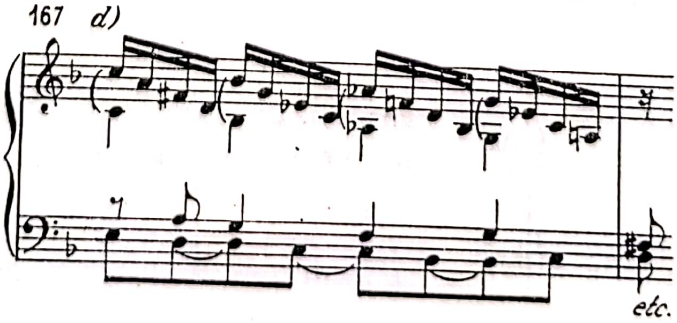
Firește, dublarea unui motiv sau teme, în octavă, în scopul de a-l reliefa și a-l sublinia și mai mult, este posibilă și nu contravine întru nimic interzicerii octavelor paralele.

De asemenea, se vor evita și *octavele accentuate*. Uneori totuși, datorită cromatismelor sau modulațiilor intercalate, care diminuează gradul lor de sesizare, sînt tolerate la distanță de un timp:

O Mensch, bewein'dein'Sünde gross (pentru orgă)



Fuga în re pentru orgă (pedala omisă)



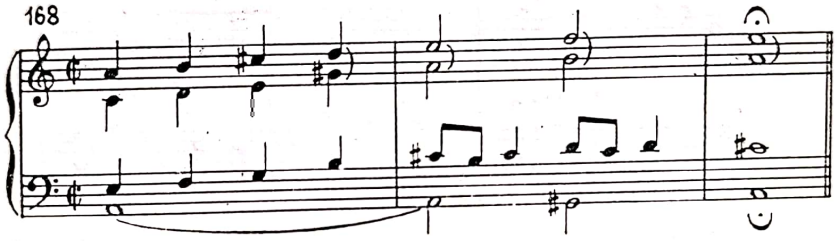
Scanned with OKEN Scanner

7) În cazul cvintelor însă și Barocul dovedește, în anumite împrejurări, mai multă îngăduință. Dată fiind practica creației bachiene va trebui *să contăm înainte de toate pe realitatea ei,* ignorînd unele interdicții nejustificate ale unor teoreticieni, care făcînd abstracție de aceasta, formulau unele norme arbitrare, perpetuate apoi în manualele de contrapunct, printr-o preluare mecanică și docilă. Față de interzicerea categorică a cvintelor paralele — am văzut — și maeștrii Renașterii dovedeau unele rezerve și le foloseau uneori, camuflîndu-le. Putem afirma că stilul bachian este — în genere ostil doar utilizării *cvintelor perfecte, admițînd succesiunea de cvinte perfecte — micșorate și invers, sau cvinte perfecte — mărite.*

Iată cvinte micșorate și perfecte aplicate consecutiv în structura la patru voci :

Auf meinen lieben Gott (pentru orgă)

168



Succesiunea de cvinte perfecte — micșorate sau invers, precum și cvinte micșorate — mărite, *cu caracter ornamental* se poate întrebuința în structura la trei și patru voci fără rezerve :

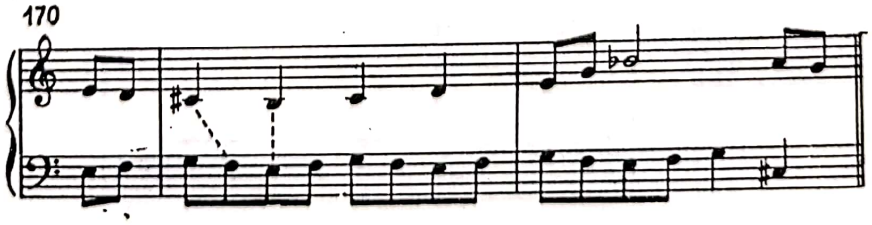
Concertul brandenburgic nr. 3

169

Succesiunea de cvinte mărite — perfecte :

Suita engleză în La (Bourrée II)

170

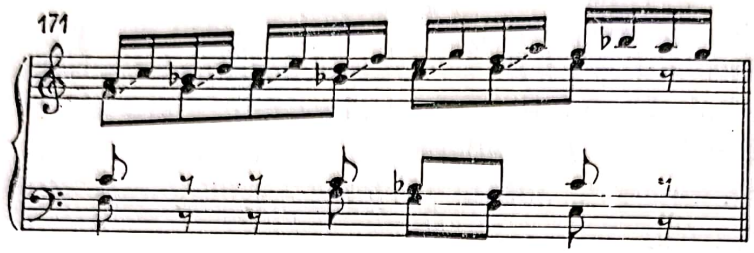


Scanned with OKEN Scanner

Cvintele și octavele paralele pe părțile slabe ale timpilor erau tolerate, de asemenea :

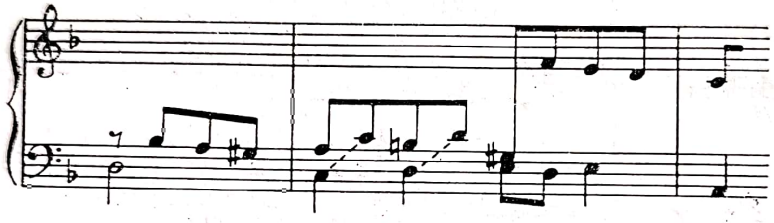
Preludiul la Fuga în Do pentru orgă

171



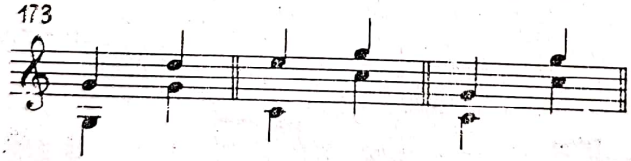
Arta fugii (Fuga VIII)

172



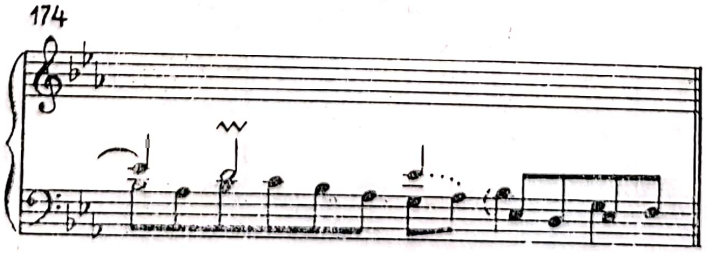
Nu se va considera cvintă directă sau paralelă interzisă, cazul cînd una, sau ambele voci, *repetă același sunet într-o altă octavă* :

173



Citățm un fragment din *Fuga în Mi bemol pentru orgă* în care survin două cvinte diferite, prin acest procedeu tolerat al repetării aceluiași sunet la octavă și al încrucișării vocilor :

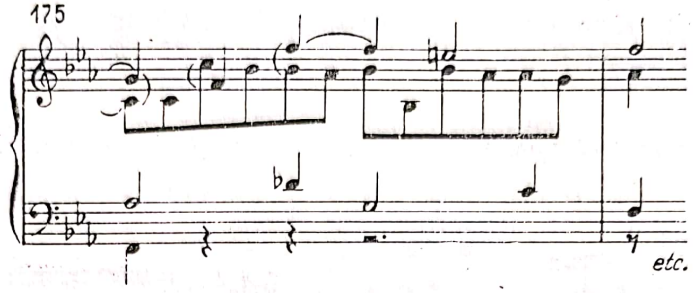
174



Scanned with OKEN Scanner

iar din *Fantesia în do pentru orgă*, un alt fragment cu trei cvinte succesive :

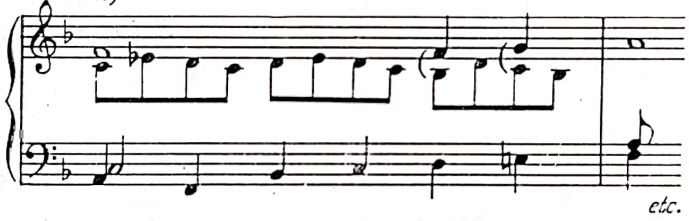
175



8) Ca și în polifonia vocală a Renașterii, întîlnim în opera lui Bach cvinte pe părți accentuate de timp, fie prin mișcarea contrară (*a*), sau chiar directă a vocilor (*b* și *c*) :

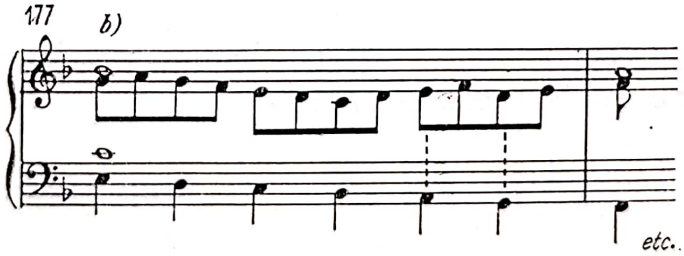
Gelobet seist Du (pentru orgă)

176 *a)*

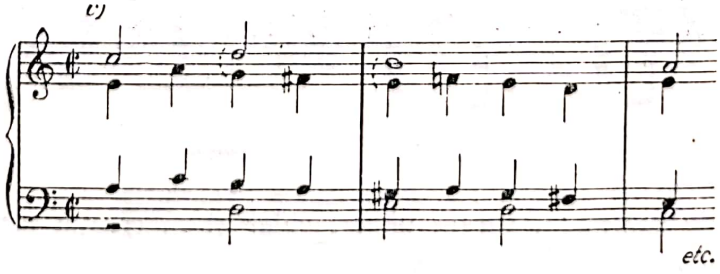


Auf meinen lieben Gott (pentru orgă)

177 *b)*



c)

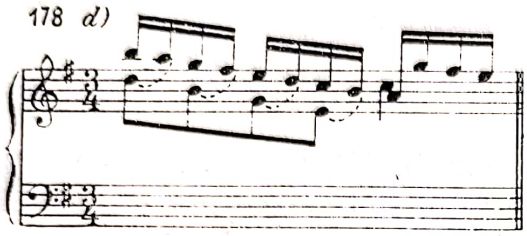


Scanned with OKEN Scanner

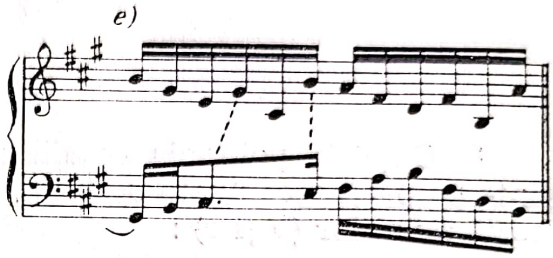
9) *Pe timpi slabi,* cvintele paralele pot surveni mai ales în mersul treptat al uneia din voci (*d*), mai rar și prin saltul ambelor voci (*e*), firește cu durate scurte. Sesizarea cvintelor în ambele cazuri este îngreuiată de împrejurarea că ele se produc în cadrul descompunerii figurative a aceluiași acord :

Invenţiunea la trei voci în Sol *Suita engleză în La (Gigue)*

178 *d)*



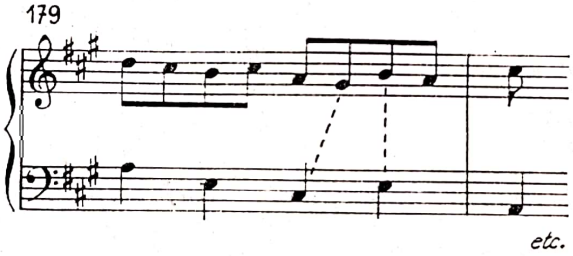
e)



10) *Rar întîlnim și cvinte paralele, rezultînd din partea neaccentuată a unui timp și partea accentuată a celuilalt :*

Suita engleză în La (Bourrée I)

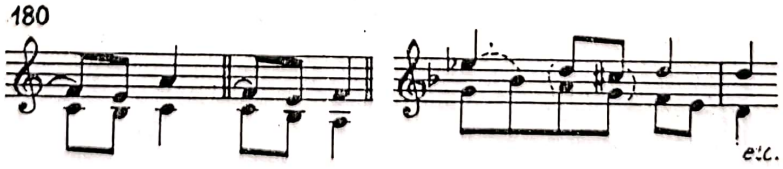
179



11) Pot surveni și *cvarte paralele.* În mod excepţional întîlnim și trei-patru cvarte paralele consecutive : [1]

Suita engleză în Fa (Menuet II)

180



[1] Astfel de succesiuni survin uneori chiar și în creaţia madrigaliștilor secolului al XVI-lea.

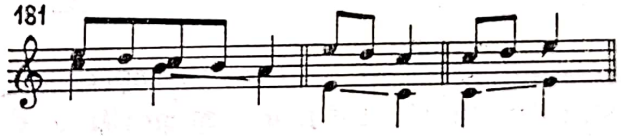
Scanned with OKEN Scanner

B

Structura polifonică ar fi însă zădărnicită numai prin aplicarea mișcării simultane a vocilor, fie chiar și în sens contrar. Mișcarea simultană generînd izoritmia vocilor, o privează de unul din atributele indispensabile ale structurii autentic polifonice : *diferențierea și individualitatea ritmică a vocilor*. Polifonia deci nu se poate dispensa de mișcarea în *durate inegale* (oblică) a vocilor. În acest caz, raportul de durate poate diferi, fără a fi mai mic însă de 2 : 1. Mișcarea vocilor în acest raport (2 : 1) datorită frecvenței ei caracteristice în creația bachiană o vom putea denumi mai simplu și mișcare *în durate inegale*, spre deosebire de *mișcarea oblică propriu-zisă*, reprezentînd un raport mai mare, de 3 : 1, 4 : 1, 6 : 1 etc. care include *întotdeauna stagnarea uneia dintre voci, respectiv un contrast ritmic mai accentuat*. Avînd însă în vedere mobilitatea tuturor vocilor componente ale structurii polifonice din muzica Barocului — în genere — se poate afirma, că *raportul de 2 : 1 este cel mai frecvent utilizat, ca un mijloc minim în scopul obținerii unei diferențieri ritmice între două voci*. Această afirmație se-nțelege se referă numai la caracterul general al structurii polifonice bachiene sub raportul ritmic. *Adesea pagini întregi ale creației bachiene* prezintă îmbinarea acestui raport de 2 : 1 cu mișcarea simultană (1 : 1). În cazul mișcării inegale (a raportului de 2 : 1) directe a vocilor *pot surveni — în condițiile tratării corecte a disonanțelor, pe care le vom expune ulterior, raporturi disonante de secunde, septime sau none paralele, admise de stilul baroc*, ale căror vestigii sînt sesizabile chiar și în stilul laic palestrinian.

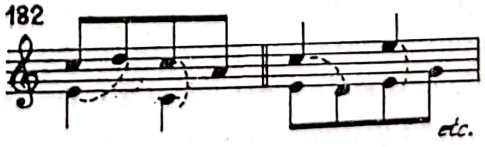
Se vor evita însă succesiuni de secundă-primă, septimă-octavă nonă-octavă, ce rezultă din *mișcarea directă* și care se asimilează cu primele și octavele paralele :

181



Raporturile de septimă-octavă, exemplificate mai jos sînt admisibile *deoarece ele nu se situează între două octave directe* (ca în cazurile precedente) ci între un interval de sextă și octavă :

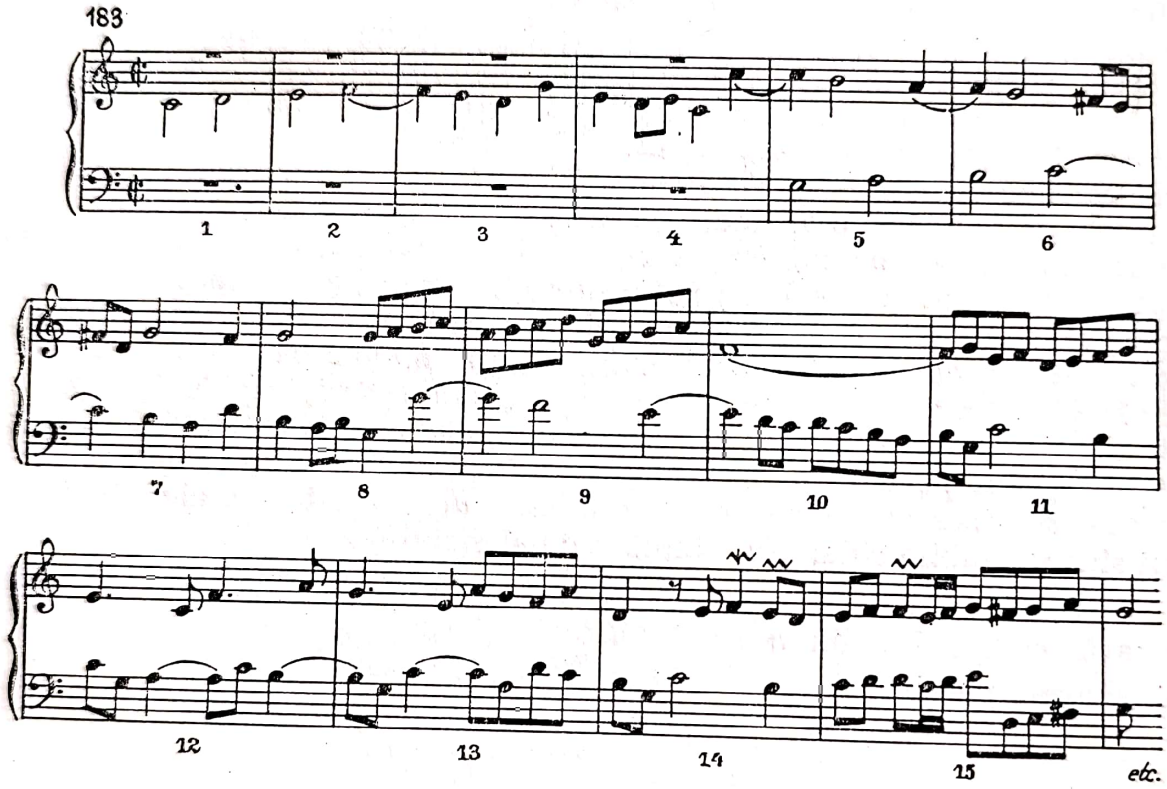
182



Scanned with OKEN Scanner

Firește, raportul 2 : 1, în scopul obținerii unor contraste ritmice mai variate și puternice, va putea fi alternat cu 3 : 1, 4 : 1 etc. fiind atenți la alternarea stagnării și a mișcării vocilor în scopul prevenirii „punctelor moarte" ale vocilor izolate. *Mișcarea complementară constituie un comandament constant al structurii polifonice,* realizabil printr-o continuă compensare a mișcării și stagnării vocilor, *abordînd variat totalitatea categoriilor de mișcări :*

Fuga în Do pentru orgă

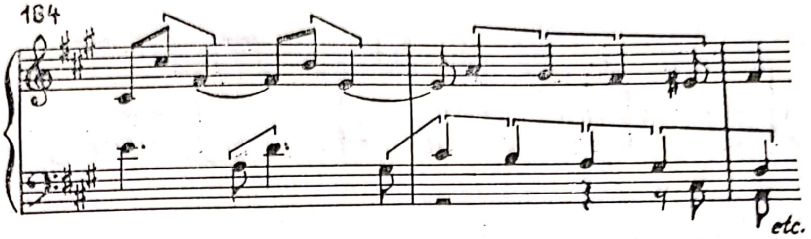


Recomandăm analiza atentă sub acest aspect al fragmentului citat, atît de caracteristic îmbinării tuturor categoriilor de mișcare posibile între voci. Vom întîlni pe lîngă mișcarea simultană paralelă (m. 15), directă și contrară, mișcarea în durate inegale (2 : 1), apoi mișcare oblică în raport de 3 : 1 (m. 8) un punct de stagnare mai lungă (m. 10), în raport de 8 : 1. În m. 12—13 a se observa mișcarea complementară a duratelor de optimi între cele două voci, prin alternarea severă a stagnării și a mișcării.

În cazul executării însă a unui singur salt, sau numai a unei singure succesiuni treptate, consecutive a celor două voci, vom obține o mișcare complementară severă, *acoperind* — ca și în citatul ce urmează — *fiecare fracțiune de timp pe calea alternării vocilor* :

Scanned with OKEN Scanner

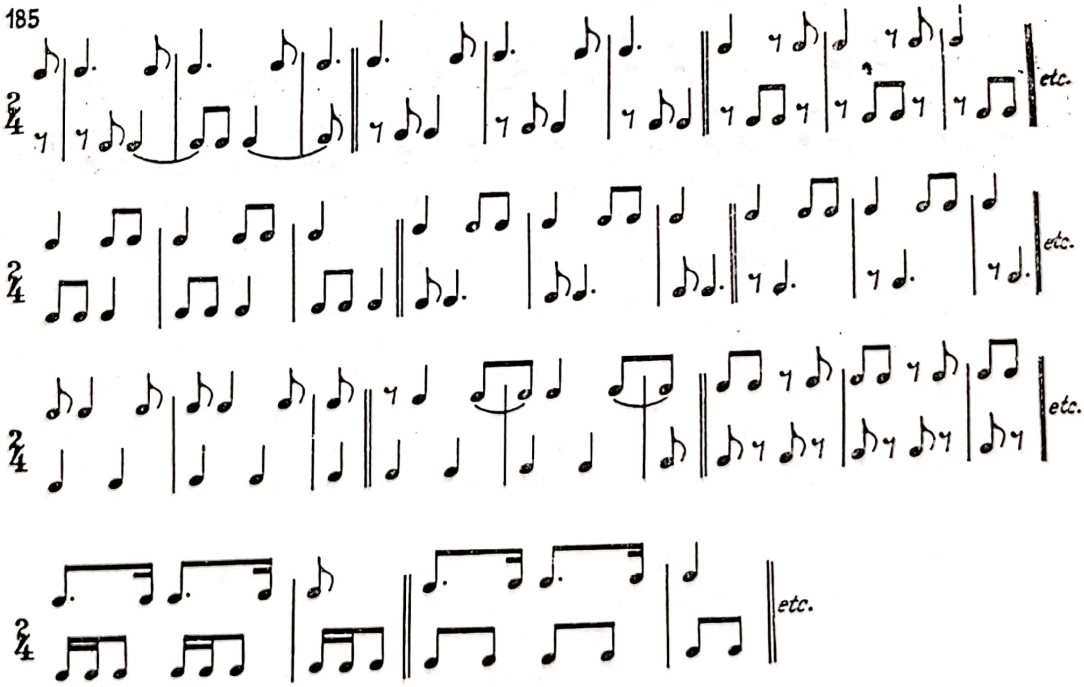
164



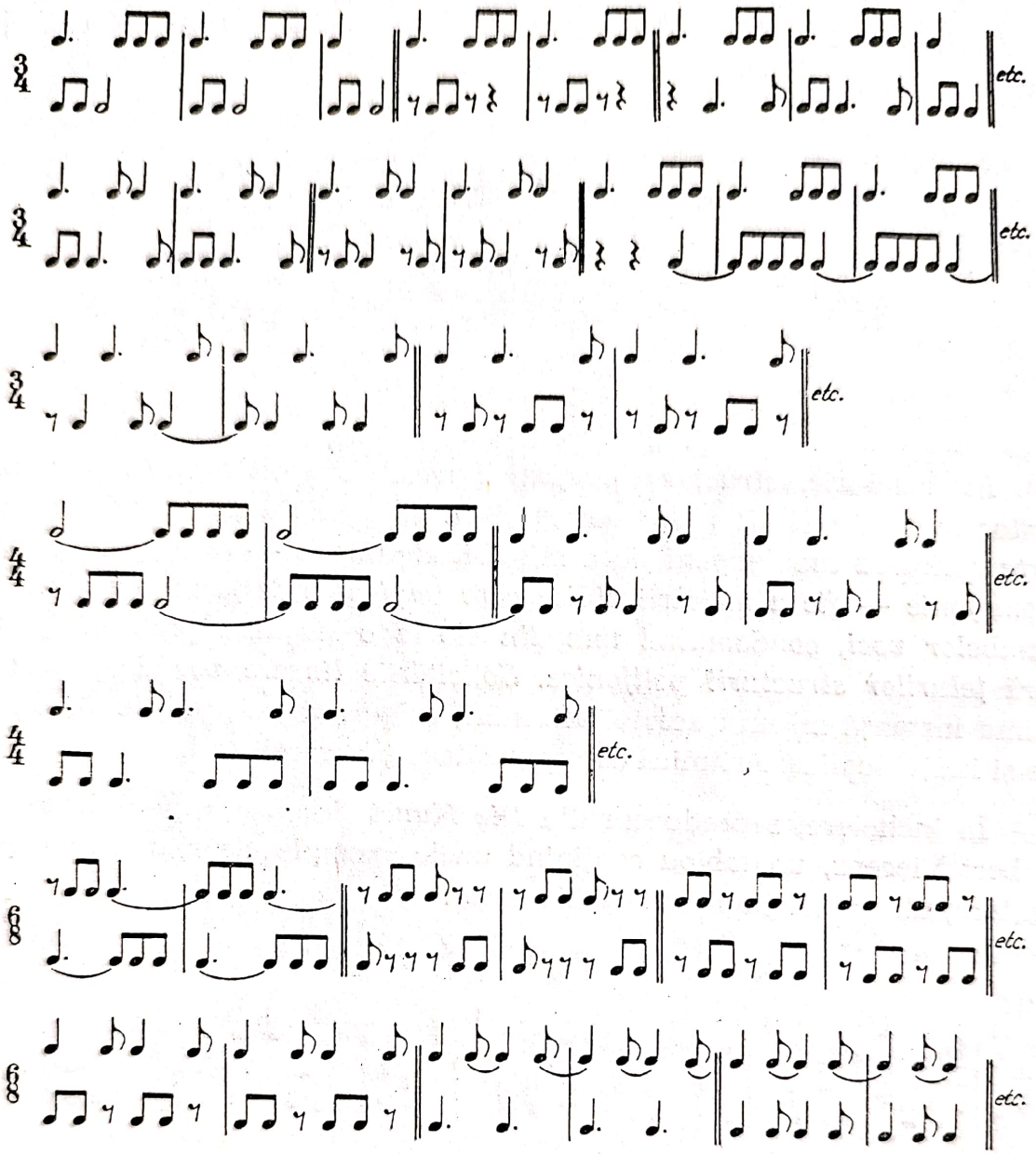
În concluzie, structura polifonică necesită abordarea tuturor mișcărilor îmbinate și alternate variat și cu gust înlăturînd astfel pe de o parte aplicarea îndelungată fie a mișcării simultane — care va duce fatal la omofonie — fie a mișcării oblice care împiedică desfășurarea dinamică a ambelor voci, condamnînd una din ele la o stagnare prelungită, contrară țelurilor structurii polifonice. Solicitările lineare vor determina în ultima instanță măsura acestei alternări, asigurînd un grad de diferențiere și individualizare ritmică corespunzătoare, fiecărei voci.

În încheiere, reproducem din *Die Kunst der Kontrapunktierens* de Herbert Viecenz, un tablou conținînd unele exemple ale ritmicei complementare, utilizabile în structura bivocală :

185



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

V. TRATAREA DISONANȚEI [1]

Am ajuns la capitolul poate cel mai important, în același timp încă insuficient explorat și fără discuție cel mai controversat în cadrul general al învățămîntului muzical al elementelor de stil. Controversa și nedumerirea în jurul problemei disonanței în sine este străveche ; s-au născut împreună cu primele tentative de a făuri din universul monodic, din singurătatea melodiei desfășurate în timp, o a doua dimensiune, *o neverosimilă spațialitate a artei sunetelor*, care ne va oferi în toate epocile sursa celor mai aprig și pasionat dezbătute contestații și dispute, mereu reînnoite. Pare-se că din momentul — pierdut în ceața Evului mediu — al generării sub bolțile de marmură ale catedralelor gotice a primei construcții bivocale modeste — *organum*, din sobrietatea și simplicitatea unui *cantus planus*, arta muzicală și-a asigurat nu numai o temerară ascensiune și complexitate, dar se angajează din ce în ce mai mult pe calea pulverizării liniștei și seninătății ei siderale, a căutării unui nou paradis, ce pare cîteodată definitiv și iremediabil pierdut, devenind prada unor frămîntări chinuitoare și contorsionante.

Cauza își are rădăcinile în fenomenul suprapunerii, al simultaneității planurilor, în puterea de seducție irezistibilă a polifoniei. Această suprapunere se realizează — în epoci diferite — în ipostaze și condiții variate, rezultînd nu numai o împletire blîndă, consolatoare, dar și „ciocniri" și inadvertențe din ce în ce mai violente, tulburătoare. Drama milenară, precum și perspectivele acestei încleștări cumplite în jurul problemei disonanței, am încercat să le creionăm în *Polifonia vocală a Renașterii*. Firește, nu ne vom repeta, ci ne vom restrînge doar la semnalarea importanței covîrșitoare a inovațiilor efectuate în acest domeniu în arta epocii pe care o tratăm. Controverse și dispute pătimașe, desigur, nici atunci n-au lipsit. Pamfletele lui A r t u s i, constituie doar un prim semnal de alarmă neputincios, urmate de atîtea altele față de mersul irever-

[1] Avînd în vedere complexitatea și dimensiunile capitolelor ce urmează — destinate în primul rînd studenților secțiilor de muzicologie și compoziție — viitorii pedagogi și instrumentiști vor trebui să-și însușească doar elementele *esențiale și caracteristice, omițînd numeroase detalii.*

sibil înainte al unui proces firesc. Contestațiile, natural, n-au încetat și nu încetează, ci continuă mereu pînă în zilele noastre și nu vor dispare în curînd.

Va trebui să înțelegem din primul moment că legea supremă a artei constituie autenticitatea și fidelitatea ei față de epoca care a zămislit-o și că noul nu se poate întruchipa nicicînd numai cu mijloace vechi de expresie. Înnoirea elementelor limbajului muzical constituie deci o necesitate inexorabilă a dezvoltării istorice, iar tratarea disonanței, în continuă prefacere și schimbare — ca un aspect incontestabil, decisiv al procesului dialectic în lupta continuă dintre ceea ce este nou și vechi — se impune din ce în ce mai mult, cu hotărîre [1].

Barocul, exprimînd un univers emotiv de o intensitate și complexitate neîntîlnite în Renaștere, descătușează și revoluționează nu numai gîndirea melodică, dar operează în mod necesar și schimbări corespunzătoare, radicale și în domeniul tratării disonanțelor, încorsetate atît de sever în stilul palestrinian, atestînd existența unei interdependențe necesare, indispensabile în raportul celor două dimensiuni. Tratarea disonanțelor, determinînd condițiile compatibilității și suprapunerii a două sau mai multe planuri melodice, însumează totalitatea normelor sub care se desfășoară procesul coordonării celor două dimensiuni. Aceste norme, *departe de a fi atemporale, sau invariabile, sînt supuse unei evoluții continue și constituie deci una din cele mai semnificative și caracteristice particularități ale stilului.* Factorii stabilirii acestui raport de compatibilitate variază și ei. Astfel, în timp ce polifonia vocală a Renașterii, întemeiată pe primatul elementului linear, a abordat, fără nici o rezervă, toate raporturile între acorduri — considerate doar *ca un produs al simultaneității sunetelor liniilor melodice* — în scopul înlesnirii compatibilității în optime condiții a celor două dimensiuni, Barocul, ancorat sub raport armonic pe principiul tonal-funcțional, *angajat deci sub raport vertical, a fost nevoit, pentru a răspunde acestei duble necesități, să lărgească și să destrame mereu rigorile excesive ale mînuirii disonanțelor renascentiste.* Trebuie respectate deci, în egală măsură, atît comandamentele mobilității mult sporite ale „florei" melodice, cît și principiile funcționalismului. Acest nou *modus vivendi* al compatibilității celor două dimensiuni, a fost facilitat și de diferențele de timbru între instrumente, ce a atenuat simțitor asperitățile ciocnirii disonanțelor, creînd un nou climat al aplicării lor. *Necesitatea asigurării compatibilității supleței și*

---

[1] Muzicologia ultimului secol — de la Ambros pînă la Bukofzer — este unanim de acord asupra importanței covîrșitoare a tratării disonanței în definirea și delimitarea stilurilor. Uneori, chiar și muzicologii secolelor anterioare surprind cu o viziune clară importanța și rolul ce-l joacă ea. Astfel Berardi (*Miscellanea musicale*, 1689) conchide că *diferența cea mai izbitoare între muzica Renașterii și cea a Barocului se prezintă în modul diferit al tratării disonanței.* Considerat pe drept cuvînt „unul dintre cei mai puternici factori ai expresiei muzicale", tratarea disonanței constituie deci, un veritabil „tensiometru" al muzicii diferitelor epoci.

Scanned with OKEN Scanner

mobilității liniilor melodice — generate într-un climat emoțional mult îmbogățit — de un determinism vertical a priori dat, constituie o sursă notabilă a schimbărilor survenite în tratarea disonanței.

Creația bachiană valorifică la maximum nu numai rezultatele Barocului, ci și ale școlilor Renașterii engleze și neerlandeze, ale căror numeroase inițiative — în bună parte omise de stilul palestrinian — au fost reluate și larg dezvoltate. Vocilor li se asigură, și sub raportul suprapunerii lor, o desinvoltură fără precedent, aparent neîngrădită în *limitele ferm prezente*, dar din ce în ce mai puțin sesizabile ale „carapacelor" considerentului vertical. Îmbogățind sub toate aspectele formele de aplicare ale disonanțelor, Bach aduce o contribuție substanțială nu numai în procesul de transformare a disonanței rigide verticale de esență armonică, într-una suplă, melodică, *dar și la dispariția lentă, de o importanță istorică pentru evoluția de mai tîrziu a artei muzicale, a deosebirii principiale, sub raportul tratării și funcțiunii estetice, a contrastului dualist dintre consonanță și disonanță, accelerînd procesul lor de dizolvare sau — folosind termenul lui Schönberg — de „emancipare a disonanței"*.

Investigațiile noastre ne vor permite să rezumăm într-o sinteză sumară aspectele cele mai importante ale acestei probleme — departe de a fi epuizată — înfățișînd doar principiile și coordonatele ei călăuzitoare.

În clasificarea disonanțelor vom adopta terminologia lui Jeppesen : *disonanțe ca fenomen secundar* (motivate melodic) și *disonanțe ca fenomen primar*, concepute ca un contrast voit față de consonanță, în primul rînd în scopul sesizării și sublinierii adevăratei contribuții a Barocului în procesul de pălire treptată a juxtapunerii acestor două categorii, atît de evidente în arta Renașterii.

DISONANȚA CA FENOMEN SECUNDAR

(Disonanțele melodico-ornamentale)

Disonanțele melodico-ornamentale constituie *note străine de acord* și sînt cunoscute încă din epoca polifoniei vocale. Avînd un rol predominant melodic, ele sînt lipsite de forță expresivă propriu-zisă. Inovațiile Barocului, sub raportul tratării lor, bazate în bună parte pe preluarea și amplificarea inițiativelor școlilor renascentiste neerlandeze și engleze sînt urmările în primul rînd :

1) *a lichidării definitive a tuturor consecințelor și aspectelor legii draconice a lui* Franco care, interzicînd plasarea disonanței pe timpi, sau părți de timpi accentuați, întruchipa multiseculara rezervă și aversiune față de disonanță ;

2) a corelării disonanței melodico-ornamentale de elementele transfigurărilor acordice cu care se ciocnește ;

3) *precum și a destrămării lente a normei severe a introducerii și părăsirii treptate a disonanței*, ostilă și incompatibilă solicitărilor multiple ale mlădierii suple a liniilor melodice instrumentale baroce.

Scanned with OKEN Scanner

1. NOTA DE PASAJ DISONANTĂ

Nota de pasaj reprezintă *forma primară* a aplicării disonanței, prezentă — precum știm din antecedente — chiar și în fazele rudimentare ale construcției bivocale *(organum)*, constituind o „punte" treptată între două consonanțe diferite, la interval de terță între ele.

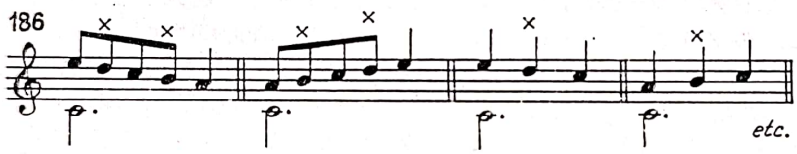
În timp ce în polifonia Renașterii, ea se aplica în genere în cadrul mișcării unilaterale numai pe timpi, sau părți de timpi *neaccentuați* — pentru a se sustrage atenției — *în Baroc ea se poate aplica în aceeași măsură și pe timpi sau părți de timpi accentuați*, consemnînd sporirea crescîndă a toleranței față de disonanță.

A

Notă de pasaj în mișcarea oblică și în durate inegale a vocilor

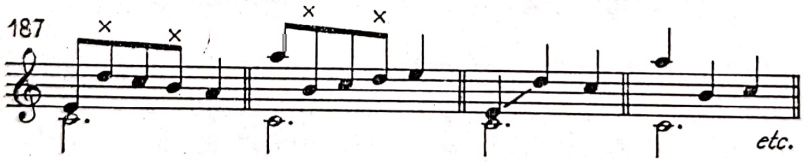
1) Reamintim forma renascentistă a notei de pasaj, *aplicată în mișcarea unilaterală a vocilor, pe timpi sau părți de timpi neaccentuați :*

186



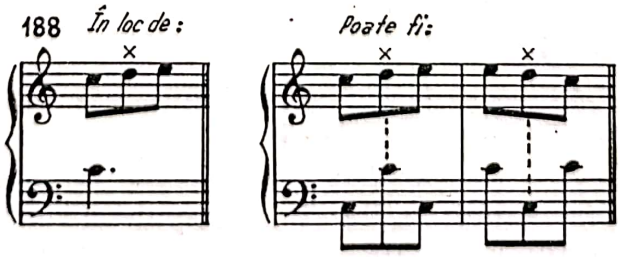
Substituind secunda prin răsturnarea ei, septima (superioară sau inferioară), aceste formule vor fi aplicate în Baroc în felul următor :

187



Vocea inferioară, în loc să stea nemișcată, poate pendula între octava ei inferioară sau superioară, obținînd prin ciocnirea ei cu nota de pasaj relații disonante :

188

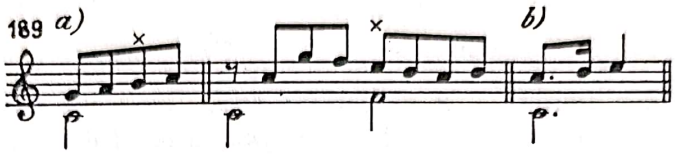


Scanned with OKEN Scanner

2) Nota de pasaj poate fi distribuită însă şi pe timpi sau părţi de timpi accentuaţi (*a*).

Disonanţa de obicei va avea o durată egală sau mai scurtă (*b*) în raport cu consonanţele ce o încadrează. Rareori — precum se va arăta mai tîrziu — ea depăşeşte durata consonanţelor :

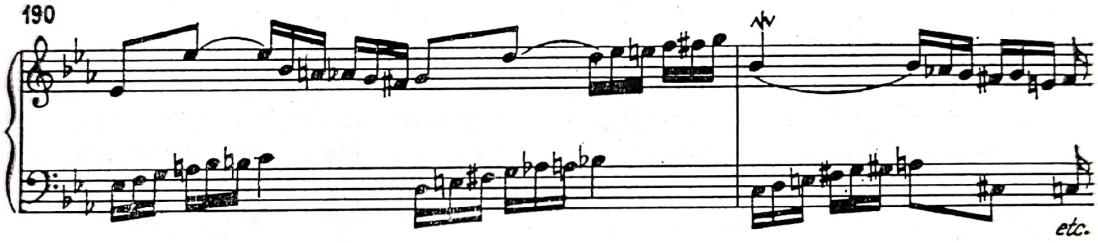
189 *a)* *b)*



3) Stilul bachian — deşi are un caracter predominant diatonic — totuşi aplică uneori şi note de pasaj cromatice :

Fantezia în do

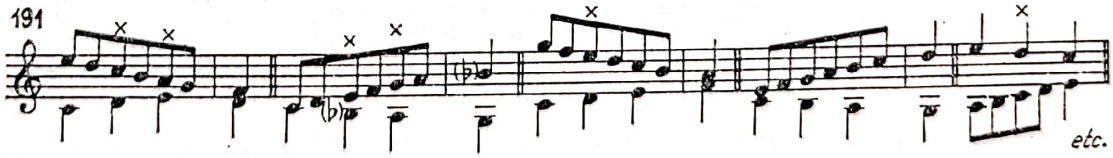
190



4) *În cazul duratelor inegale,* (2 : 1) vocile se pot desfăşura atît în mişcare contrară, cît şi directă. În timp ce în stilul palestrinian, spre a se evita disonanţe pe părţi de timpi accentuaţi, se asociau numai durate fracţionale (1/2 şi 1/4 timpi) *în Baroc se împerechează şi durate fracţionale cu durate de timpi întregi, ca o concluzie a înlăturării complete a legii desuete a lui Franco.*

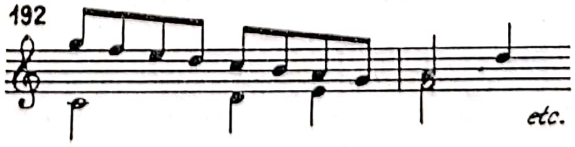
În sens contrar :

191



Îmbinîndu-se mişcarea unilaterală cu cea „inegală" :

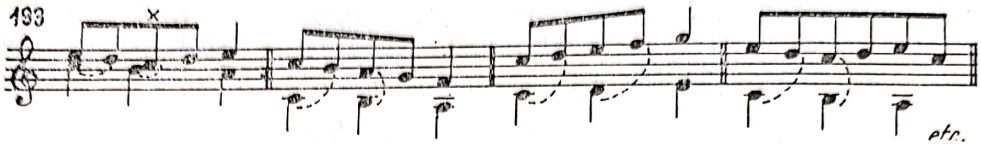
192



Scanned with OKEN Scanner

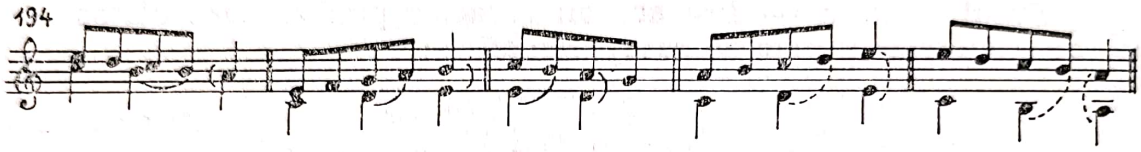
Aplicîndu-le la o mișcare a vocilor în același sens :

193



În cazurile din urmă — a evoluării ambelor voci în mișcare directă — am obținut secunde, septime și none paralele, tolerate de stil. *Se va evita* ca în cazul mișcării directe să rezulte *prime, cvinte și octave paralele:*

194



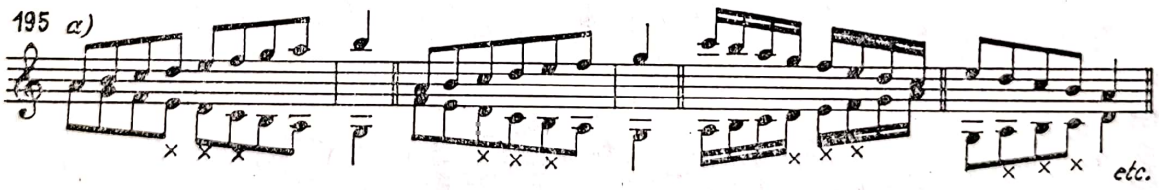
B

Nota de pasaj în mișcarea simultană a vocilor

Nota de pasaj se mai aplică și în cazul mișcării simultane a vocilor.

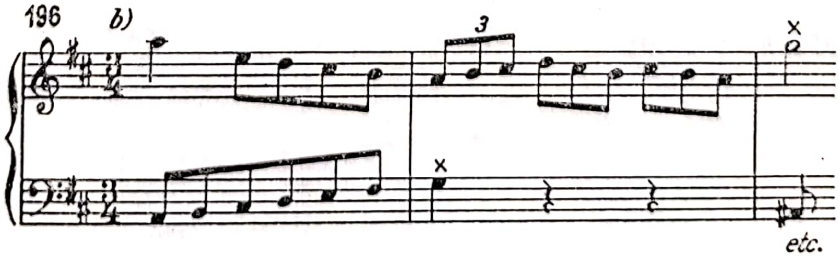
Mișcarea simultană a vocilor, ce progresează în sens contrar, cu durate egale, — în stilul palestrinian — a fost limitată la utilizarea duratelor de jumătăți de timpi, neaccentuate. În Baroc, prin acest mijloc se puteau obține aglomerări de disonanțe fie accentuate, fie neaccentuate, respectîndu-se doar dezideratul ca punctul de plecare și încheiere să se efectueze pe o consonanță (*a*) sau semidisonanță (*b*) :

195 *a)*



Partita în Re (Menuet)

196 *b)*

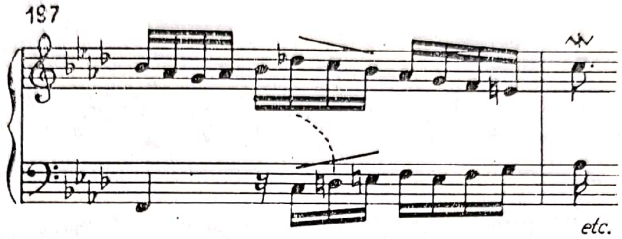


Scanned with OKEN Scanner

În cazul tonalităților minore, treapta VI poate să apară uneori simultan într-una din voci alterată suitor (cu mers ascendent), iar în cealaltă, în forma ei nealterată (în sens descendent) :

Invenţiunea la două voci în fa

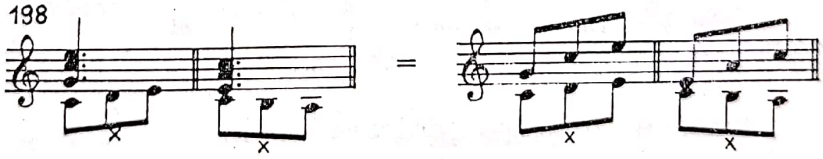
197



C

Gîndirea armonică, mai evoluată și mai accentuată, pătrunzînd în construcția melodică, este ferm prezentă și în contrapunctul la două voci, putîndu-se clar deslușI asocierea unei voci, *compusă din elementele figurative ale unui acord* de trei sau patru sunete cu mersul treptat suitor sau coborîtor al celeilalte. În acest caz se suprapun două planuri cu caracter diferit ; unul de esență lineară, iar celălalt armonic, proiectat doar linear, constituind o sursă nouă și particulară a Barocului în generarea și îmbogățirea tratării disonanței. Prin ciocnirea unui element al acordului descompus cu nota de pasaj — situată de obicei pe partea neaccentuată a timpilor — se obțin disonanțe variate, îmbogățind resursele sonorității bivocale. Fenomenul, de fapt se asimilează notei de pasaj, efectuată pe fondul unui acord și reliefează cu prisosință caracterul de „notă străină de acord“ a disonanței :

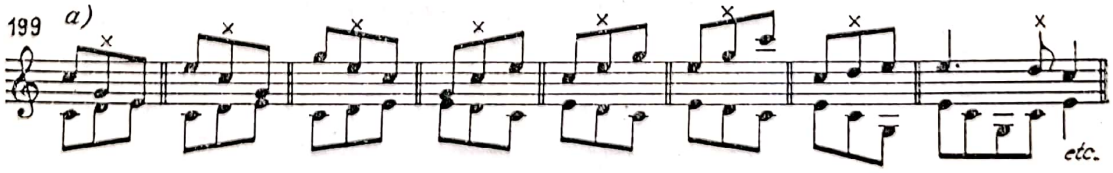
198

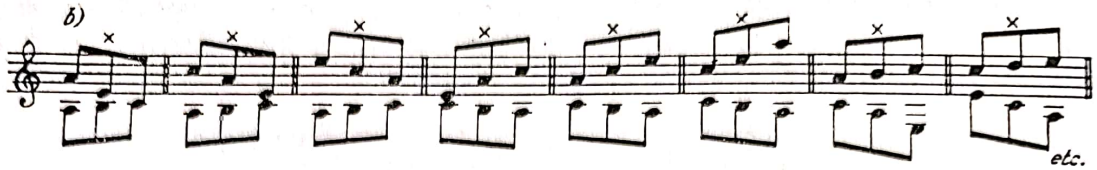


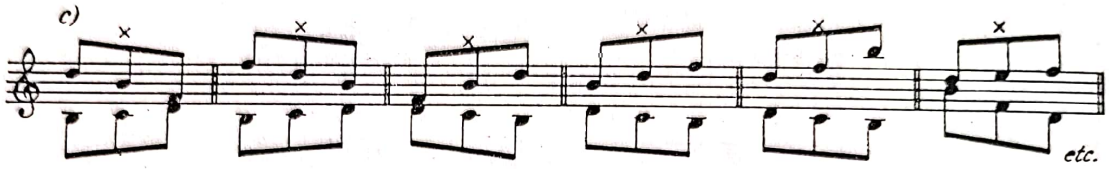
Descompunerea figurativă a acordului se poate efectua variat :

1) *În cazul mișcării simultane a vocilor, în sens contrar*, vom descompune un acord major (*a*), minor (*b*) și în sfîrșit micșorat (*c*) :

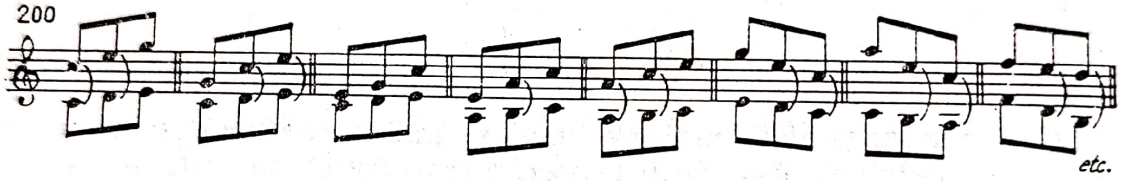
199 *a)*





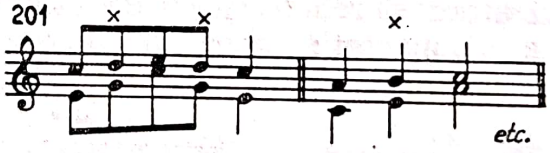


2) *În sens direct :*



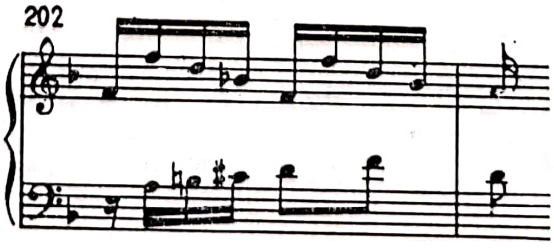
Succesiunile de octavă-nonă de septimă-octavă, sau invers, în cazul mișcării directe, sînt tolerate. *Firește, aplicarea lor este de preferat în mișcare contrară.*

Uneori, prin aplicarea acestui procedeu obținem, în loc de disonanțe, doar cvinte directe, ascunse, denumite în trecut „cvinte de corn", fiind frecvent întrebuințate la acest instrument :



3) Coincidența în mișcare contrară — în cazul tonalității minore — a treptei VI alterate suitor, cu forma ei naturală este de asemenea admisibilă :

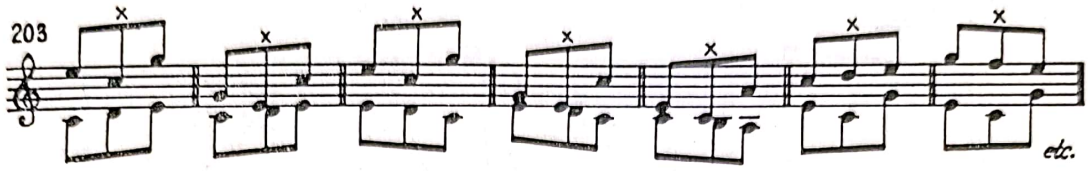
Concertul în stil italian



Scanned with OKEN Scanner

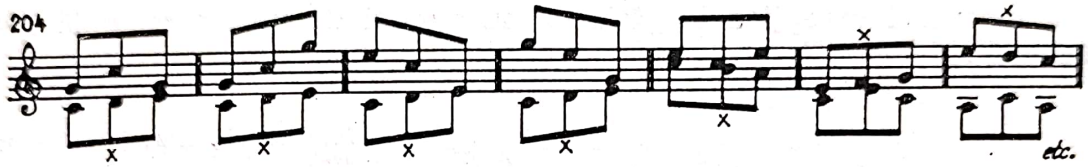
4) Descompunerea trisonului, se-nțelege, se poate efectua și în mișcarea mixtă, alternativ superioară și inferioară (sau invers) :

203



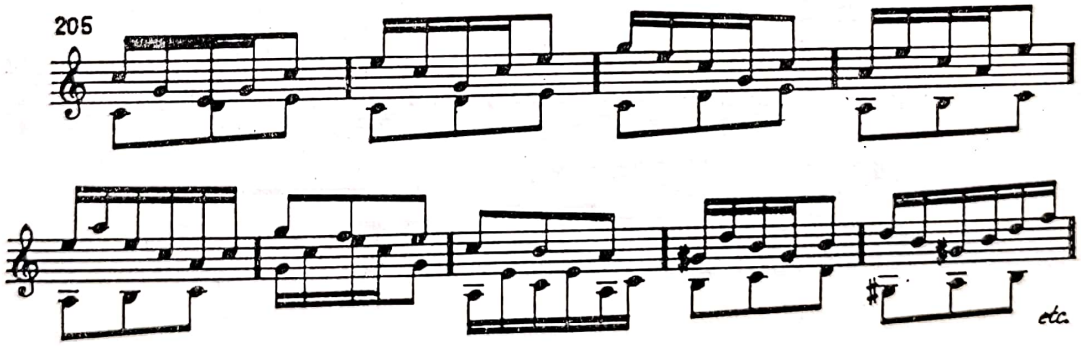
5) Uneori în locul acordului complet, se descompun, numai două elemente ale sale :

204



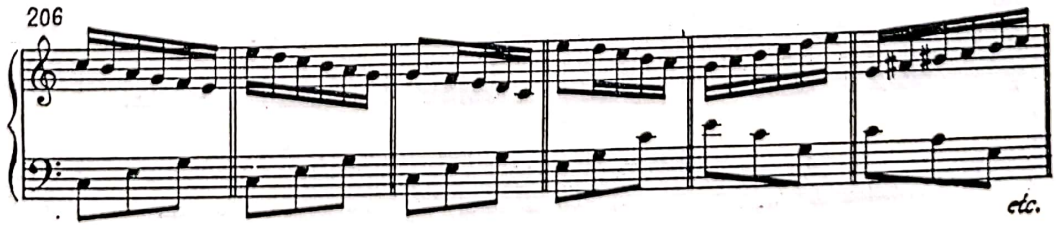
6) *În cazul duratelor inegale a vocilor.* Cazurile precedente se refereau la mișcarea simultană (cu durate egale a vocilor). Procedeul este însă aplicabil și în cazul duratelor diferite ale celor două voci, de obicei în raport de 2 : 1 între ele. *Vom căuta intenționat ca nota de pasaj și elementele acordului descompuse variat, coincizînd cu mersul treptat al vocii a doua, să provoace disonanțe.* Uneori vom putea obține astfel chiar două disonanțe succesive introduse și continuate prin salt :

205



Înversînd rolul vocilor în mișcare contrară :

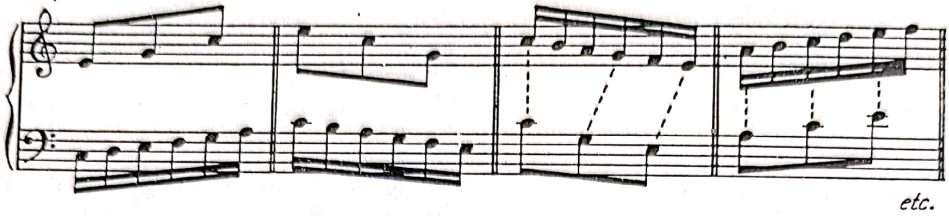
206



Scanned with OKEN Scanner

În mișcarea directă vom fi atenți să evităm intervalele paralele interzise :

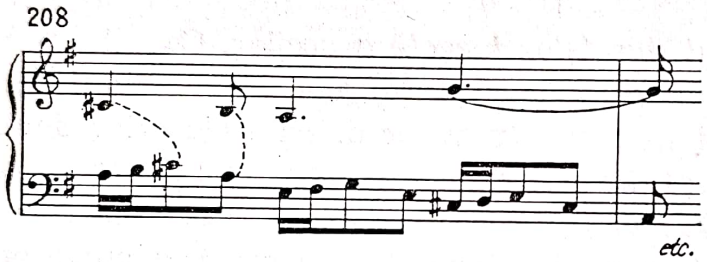
207 *bine* *a se evita*



În cazuri excepționale găsim și succesiuni de unison-secundă neaccentuată :

Kommst du nun (pentru orgă)

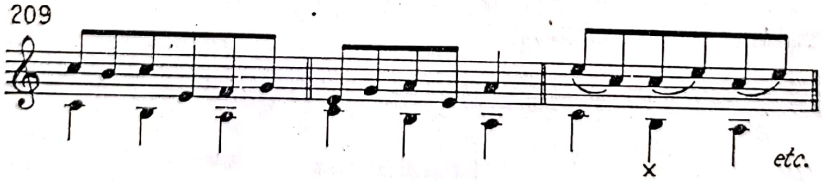
208



aplicarea lor însă în mișcare contrară este mai puțin riscantă și în concluzie mai frecventă.

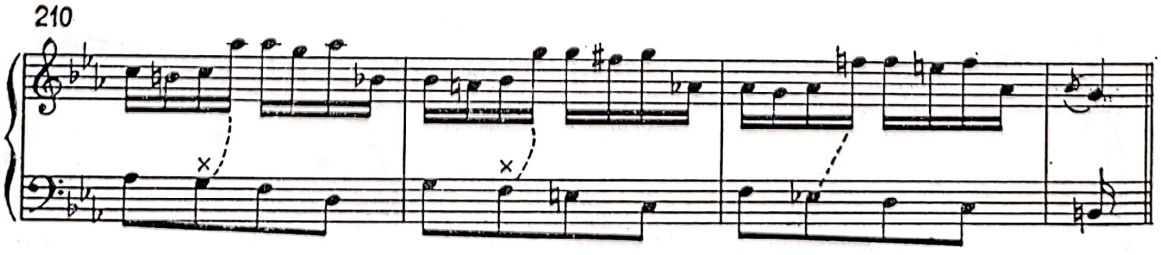
Descompunînd numai două elemente ale acordului, vom putea în continuare diversifica obținerea disonanțelor :

209



Ofranda muzicală (Sonata pentru flaut și cembalo)

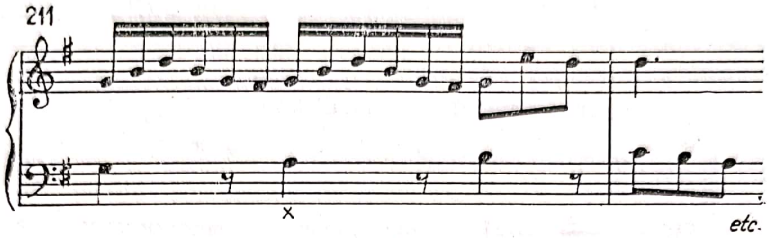
210



Raportul de 2 : 1, între cele două voci, poate fi sporit și la 4 : 1, sau 6 : 1.

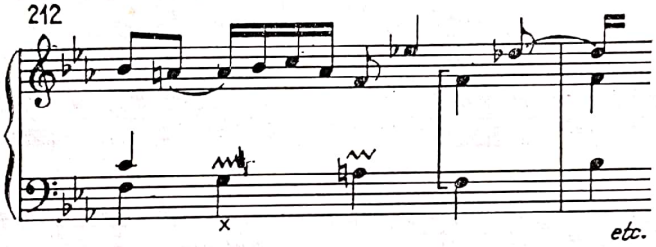
Kommst du nun (pentru orgă)

211



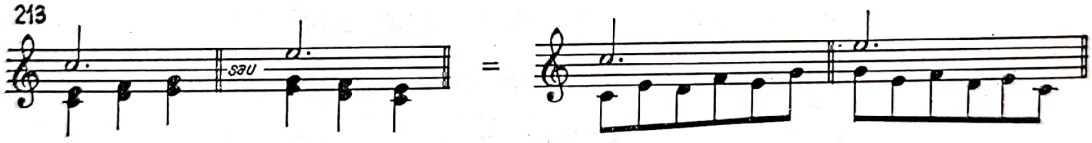
Preludiul și Fuga în Mi bemol pentru orgă

212



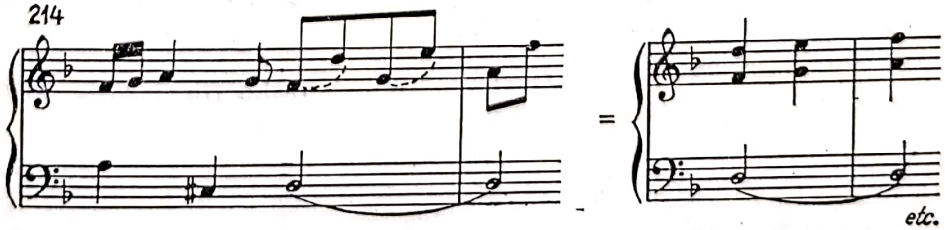
7) Adesea interpretarea justă a unor fragmente bivocale solicită scrutarea *contextului armonic, a descifrării unei entități verticale latente,* pe care o proiectează linear :

213



Arta Fugii (Canone per augmentationem in motu contrario)

214



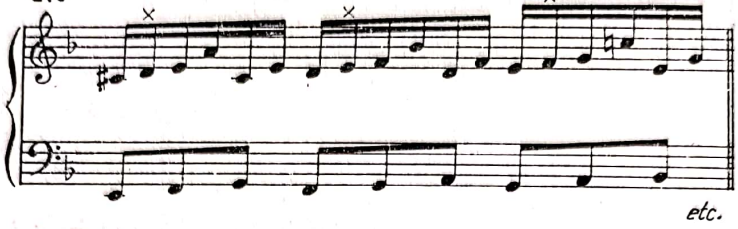
În exemplele citate sînt descompuse melodic raporturile de terțe și sexte paralele, aplicate ca note de pasaj duble, proiectate orizontal.

Scanned with OKEN Scanner

8) Între elementele acordului, descompus figurativ, se pot intercala de asemenea, note ornamentale. Prin acest mijloc, Bach, reducînd sau eliminînd chiar caracterul colţuros, ostentativ „armonic" al liniilor melodice, reuşeşte să sporească simţitor cursivitatea şi supleţea lor :

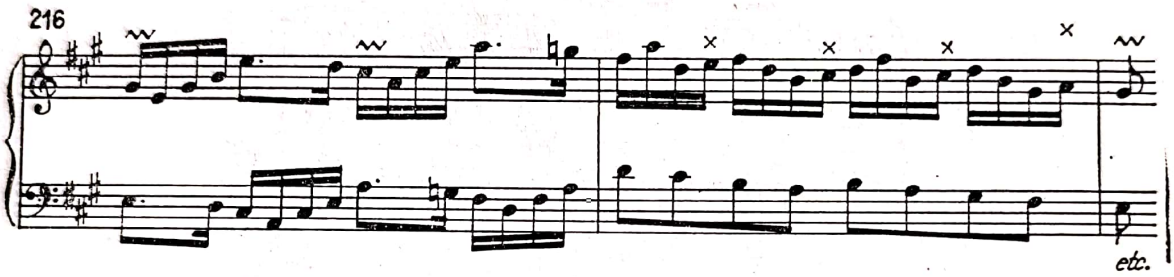
Suita engleză în re (Prelude)

215



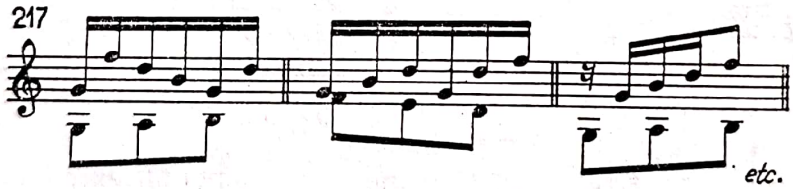
Suita engleză în La (Allemande)

216



9) În afară de descompunerea acordului de trei sunete, nota de pasaj treptată, se poate asocia şi descompunerii acordului de patru sunete (septima dominantă). Septima fiind semidisonantă, avînd nevoie deci numai de rezolvare nu şi de pregătire, poate fi oricînd atacată direct, iar formula descompunerii figurative a acordului poate varia :

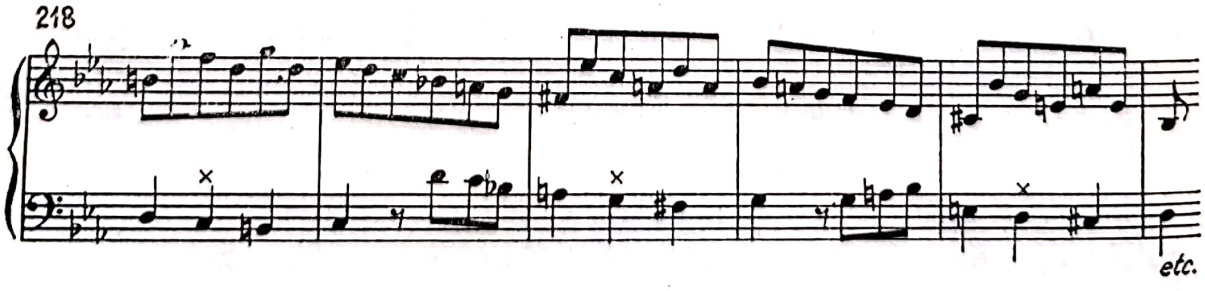
217



În afară de septima dominantă, se poate folosi şi septima micşorată de pe treapta VII a tonalităţii minore :

Suita franceză în do (Courante)

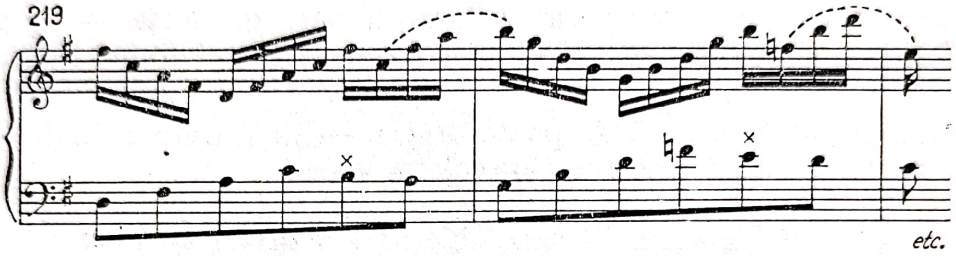
218



Ca o dovadă în plus a pătrunderii gîndirii armonice în melodie, prezentăm un exemplu, cînd *ambele voci* proiectează descompunerea acordului de septimă dominantă, în durate inegale (2 : 1). Pentru a atenua totuşi aspectul net armonic al liniilor melodice, Bach recurge din nou la paleativul cunoscut al intercalării notelor ornamentale — disonante — între elementele acordului, într-una din voci. Septima din vocea inferioară se rezolvă imediat la nota de pasaj intercalată, iar cea din vocea superioară, cu amînare, în măsura următoare :

Goldberg-Variationen (Var. 1)

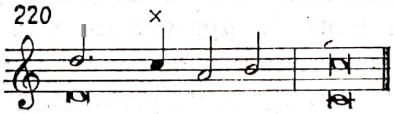
219



D

În toate cazurile de pînă acum, nota disonantă de pasaj avea un mers sever treptat, în suire sau coborîre, încadrată întotdeauna de două sunete învecinate, consonante. Cu alte cuvinte nota de pasaj disonantă a fost *pregătită şi rezolvată treptat, prin consonanţă*. Este cazul notei de pasaj cunoscută din polifonia vocală a Renaşterii, care, precum am văzut, admitea doar o singură excepţie : a cambiatei inferioare, cînd nota de pasaj disonantă, înainte de a se rezolva treptat, făcea un salt ornamental *de terţă consonantă inferioară*, amînîndu-şi astfel rezolvarea:

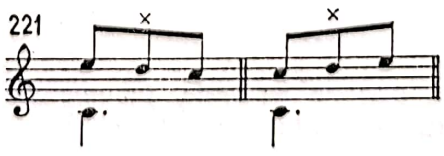
220



Această breşă deschisă de compozitorii renascentişti a fost larg exploatată în Baroc, pe de o parte prin înmulţirea cazurilor de rezolvare amînată, cît şi prin omiterea, respectiv întreruperea, pregătirii disonanţei.

1) *Nota de pasaj cu rezolvare amînată (rezolvată prin salt).* Să luăm ca punct de plecare nota disonantă de pasaj în forma ei tipică, încadrată de două consonanţe. Prima constituie pregătirea, iar a doua rezolvarea ei :

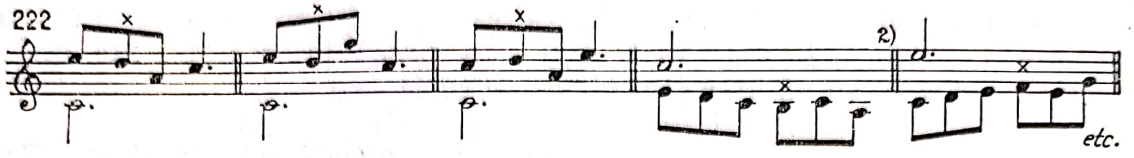
221



Scanned with OKEN Scanner

Amînînd (întrerupînd) rezolvarea imediată a notei de pasaj disonante prin intercalarea unui sunet superior sau inferior — între disonanță și consonanță — și revenind la rezolvarea propriu-zisă, printr-un salt, vom obține *nota de pasaj rezolvată prin salt* [1].

222

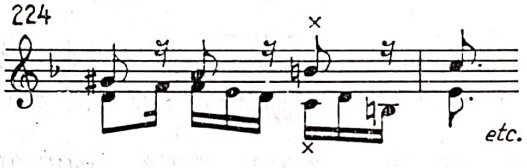


Rezolvarea notei de pasaj printr-un salt de terță — superioară sau inferioară *constituie cazul cel mai frecvent întrebuințat în literatura epocii.*

Nota de pasaj clasică se poate asocia — în durate diferite — cu o notă de pasaj rezolvată prin salt, la cealaltă voce :

Arta fugii (Canone all'ottava)

224



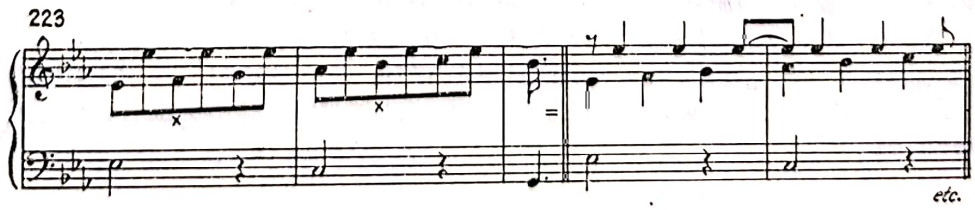
2) *Nota de pasaj introdusă prin salt.* În afara rezolvării amînate, Barocul abordează des și cazul *întreruperii pregătirii,* prin intercalarea unui (sau două) sunete — consonante sau disonante — între consonanța de pregătire și disonanța de pasaj propriu-zisă. Introducerea prin salt a disonanței se efectuează de obicei de asemenea printr-un salt de terță

---

[1] În cazul unei polifonii latente, nota de pasaj, plasată în planul inferior al exemplului ce urmează, cu toate că *aparent* nu este încadrată sever între două consonanțe învecinate, intercalîndu-se sunetul de pedală superioară, de care se articulează — nu se include în prevederile capitolului de față, *aparținînd în realitate notei de pasaj obișnuite* :

Sonata I pentru orgă (Allegro)

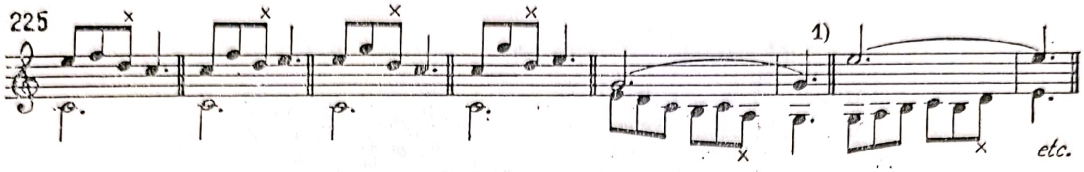
223



[2] În unele momente, precum se vede, fenomenul constituie un caz limitrof cu nota de schimb, tratată în capitolul următor.

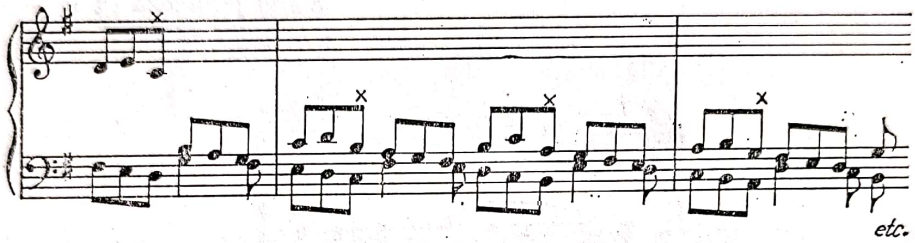
sau cvartă. În timp ce nota de pasaj rezolvată prin salt putea fi și accentuată, cea introdusă prin salt este *neaccentuată* :

225



Fuga în Sol pentru orgă

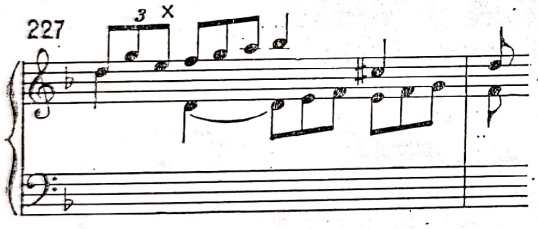
226

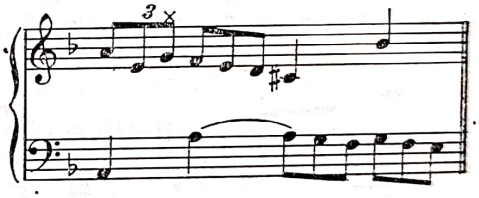


Arta fugii (Fuga XIII)

Arta fugii (Fuga XIII inversa)

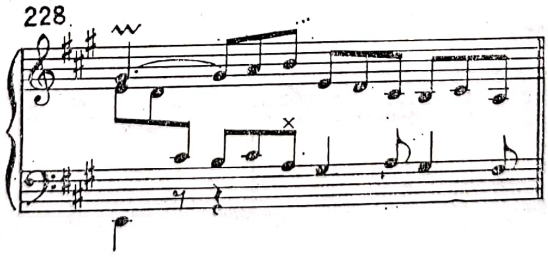
227





Suita engleză în La (Prelude)

228

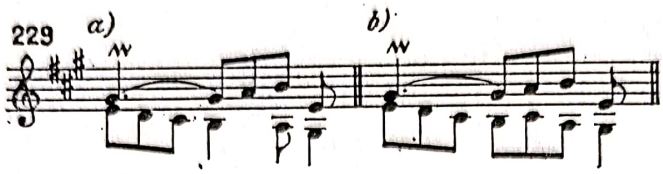


[1] Vom remarca că diferitele stiluri și epoci, utilizînd formule melodice predilecte (cambiata în melosul renascentist, sau formula prezentă în melosul baroc etc.) își vor rezolva întotdeauna necesitățile asigurării compatibilității verticale optime, *modelînd normele tratării disonanței solicitărilor melodice. Orizontalul deci, constituie, incontestabil unul din factorii determinanți ai structurii verticale, ai schimbărilor survenite în domeniul ei.*

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a înțelege ușor ultimul exemplu, îl vom schița mai întîi fără întreruperea pregătirii (*a*) iar a doua oară cu intercalarea întreruperii (*b*), deci cu introducerea prin salt a notei de pasaj.

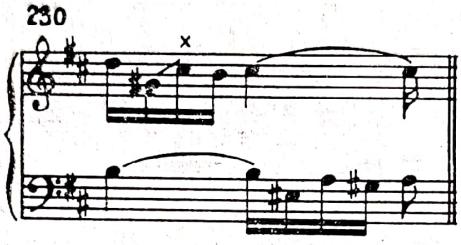
229 *a)* *b)*



Iată nota de pasaj, introdusă prin salt de *cvartă superioară* :

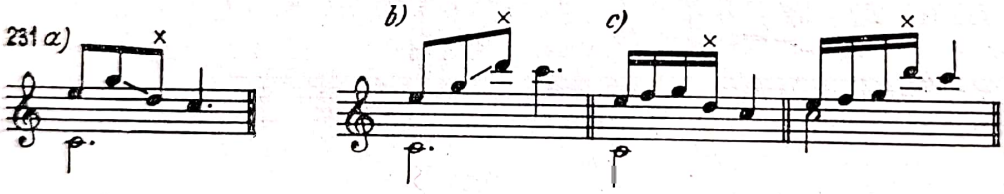
Suita franceză în si (Allemande)

230



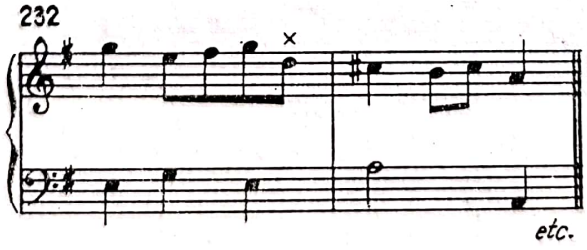
Saltul de *cvartă inferioară* (*a*) poate fi înlocuit uneori cu saltul de *cvintă superioară* (*b*) (prin substituire la octavă), iar între primele două sunete se poate intercala și o notă de pasaj (*c*) :

231 *a)* *b)* *c)*



Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (Menuet)

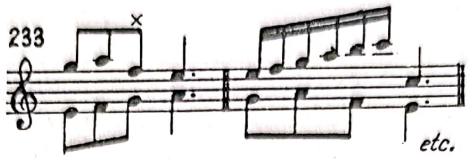
232



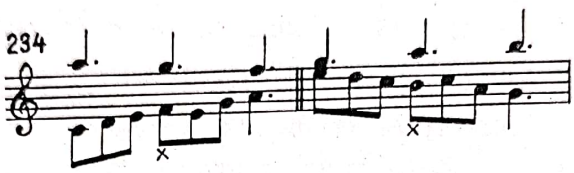
Înainte de a trece la capitolul următor, considerăm necesară subli-nierea posibilității de îmbinare variată a acestor forme ale notei de pasaj rezolvate și introduse prin salt, fie cu o notă obișnuită de pasaj, fie cu transfigurările melodice (complete, sau incomplete) ale unui acord la vocea a doua, înlesnind, într-o măsură și mai mare, modelarea liniilor melodice în contextul lor vertical.

Scanned with OKEN Scanner

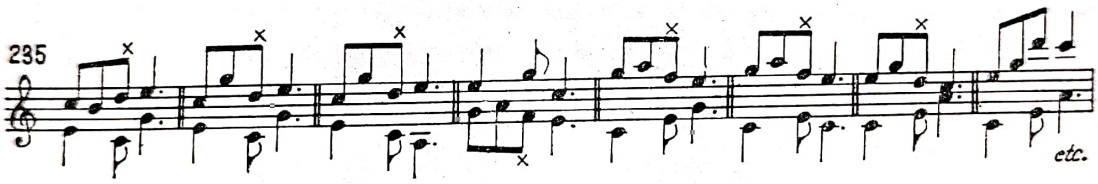
Să procedăm la asocierea unei note de pasaj introdusă prin salt cu o notă simplă de pasaj :



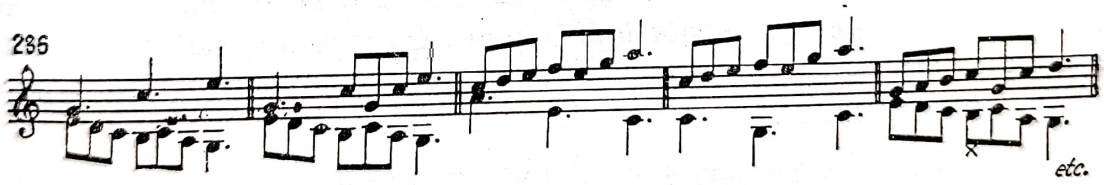
Notă de pasaj rezolvată prin salt și notă simplă de pasaj în durate inegale :



Notă de pasaj introdusă prin salt și trison figurativ descompus :



Notă de pasaj rezolvată prin salt și trison figurativ :



E

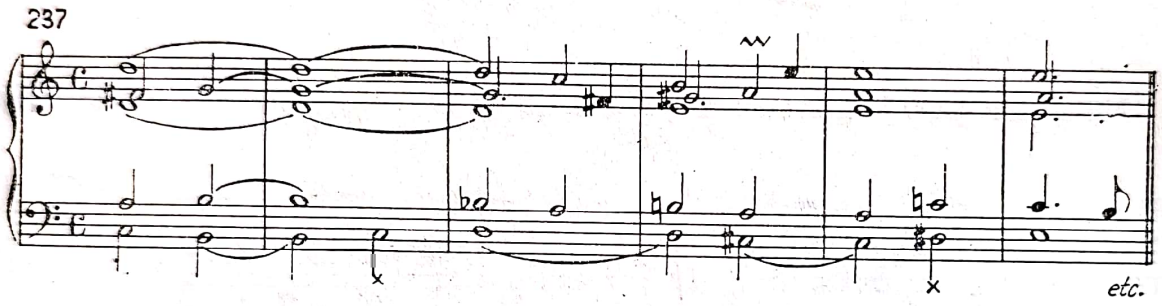
Durata notei disonante de pasaj — în baroc — e de preferință scurtă : (♪, 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰).

De fapt, procesul de diminuare treptată a duratei notei de pasaj disonante este sesizabil în întreg cursul evoluției istorice a disonanțelor. În timp ce în secolul al XV-lea, se mai întrebuințau și note de pasaj

Scanned with OKEN Scanner

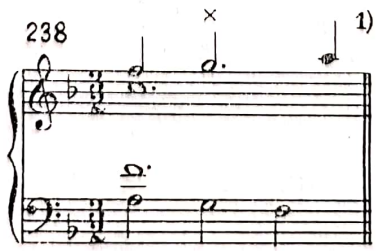
lungi, de doi timpi, în secolul al XVI-lea durata ei maximă era — în genere — de un timp, cu o frecvență — precum s-a văzut destul de scăzută, preferîndu-se chiar și în epoca palestriniană durate de jumătate de timp. Acest proces continuă și se accentuează și mai mult în Baroc, *constituind însă doar o tendință* și nicidecum o lege cu caracter absolut. Ca o dovadă că un anumit aspect al tratării disonanței, propriu unei anumite epoci date, nu dispare în fazele de mai tîrziu ale evoluției, ci persistă și în cadrul unui climat nou, diferit, vom menționa *că și în stilul bachian se va regăsi nota de pasaj de 1—2 timpi, în ciuda faptului că, forma ei caracteristică este scurtă, de valori fracționale. În artă deci, noul nu înlocuiește și nu elimină în mod necesar fazele anterioare : ele coexistă alături, incluzîndu-se în tezaurul mijloacelor de expresie* :

Preludiul în Do pentru orgă



Față de nota de pasaj renascentistă, care pentru a-și asigura caracterul „ornamental", insesizabilă ca disonanță, era întotdeauna mai scurtă, sau cel mult egală ca durată cu consonanțele ce o încadrau, *nota de pasaj, barocă putea depăși durata lor*. Impunîndu-se astfel mai mult, funcția ei „pur" melodică, *se diminuează în consecință, constituind cazuri limitrofe cu apogiatura :*

Suita engleză în re (Sarabande)



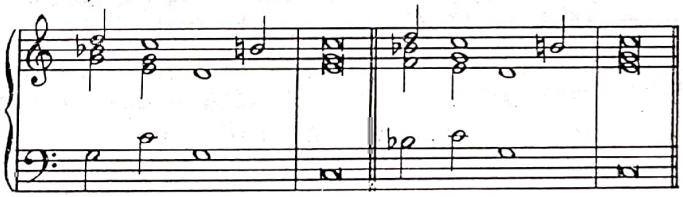
[1] A se vedea cazuri similare în fragmentul din *Preludiul și fuga în Mi bemol pentru orgă* reprodus la capitolul notei de schimb.

Scanned with OKEN Scanner

În vederea însușirii tehnicii tratării notei de pasaj disonante, vom schița mici exerciții *secvențiale instrumentale* la două voci, *abordînd cele mai importante aspecte ale materialului expus.* Înainte de aceasta va trebui să luăm act de cîteva aspecte tipice ale cadenței finale, utilizate în literatura Barocului, *constituind elemente caracteristice ale stilului.* Cadența *autentică funcțională* — cu toate că elementul ei primordial *(precedarea tonicii finale de acordul sau elementele acordului de dominantă)* este comun cadenței autentice modale — se deosebește totuși de cadența autentică modală a Renașterii [1], în componența căreia intrau, adesea relații proprii modale. În Baroc, cadența autentică completă creionează în genere succesiunea de T — S — D (precedată adesea de $\frac{6}{4}$ cadențial) —T. Spre deosebire de armonia modală, acordului de D în cadență i se adaugă adesea septima cu rolul de a *accentua, de a ascuți, forța tensională a dominantei.* Iată comparativ unele deosebiri ale cadenței autentice funcționale, față de cadența autentică modală :

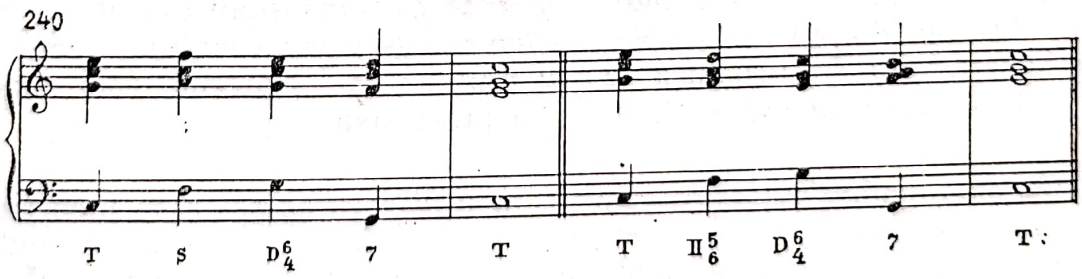
Cadențe autentice modale. T adesea este precedată de D *minoră* și apoi de cea majoră *(a)* sau de treapta VII *alterată coborîtor,* străine conceptului funcțional *(b)* :

239 *a)* *b)*



Schema cadenței autentice funcționale convenționale clasice :

240



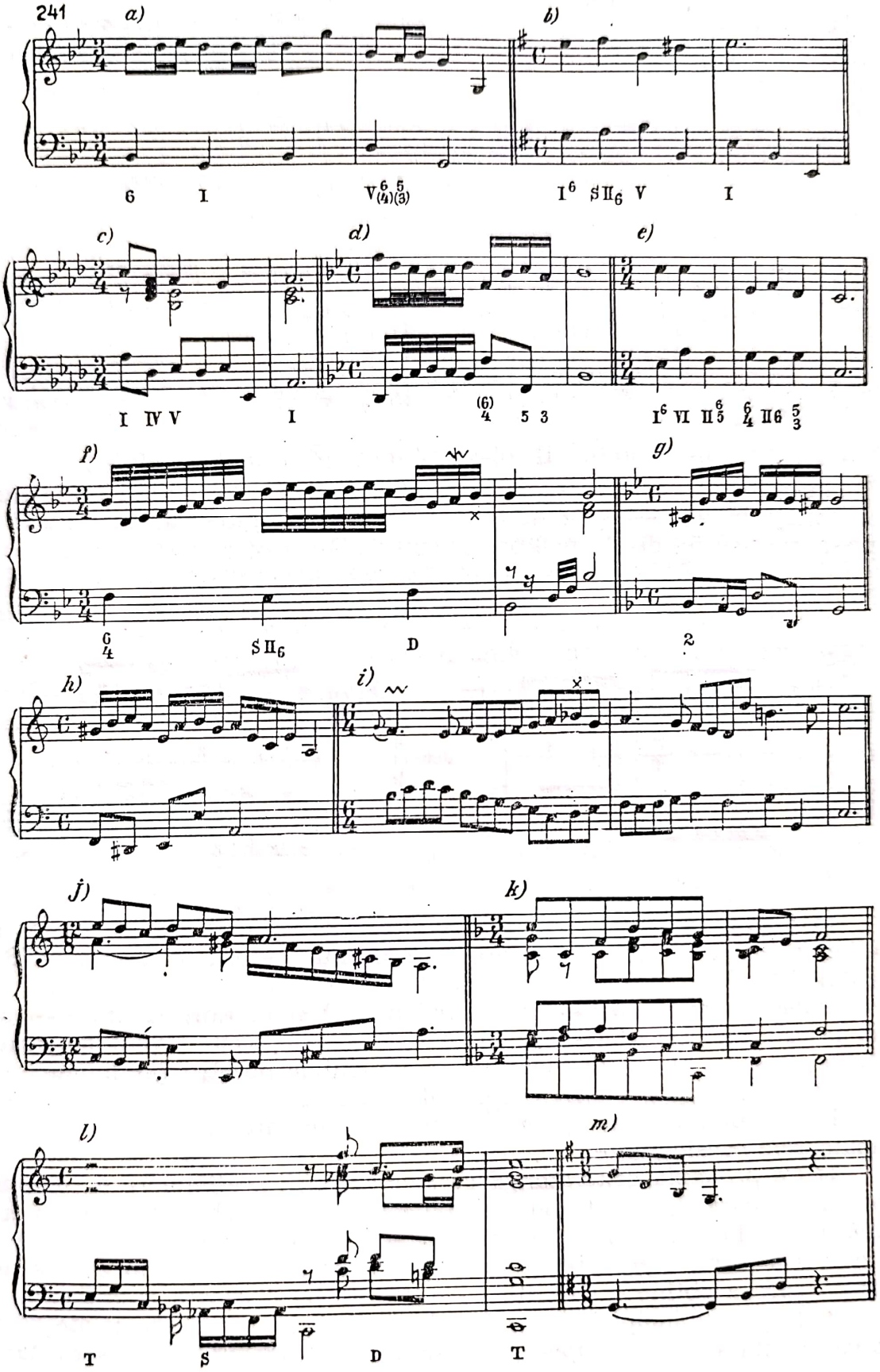
[1] Geneza și unele aspecte evolutive sînt schițate în *Polifonia vocală a Renașterii,* pg. 197—198.

Cadența autentică funcțională în contrapunctul la două voci *va schița doar contururile* acordurilor prin elementele lor cele mai esențiale.

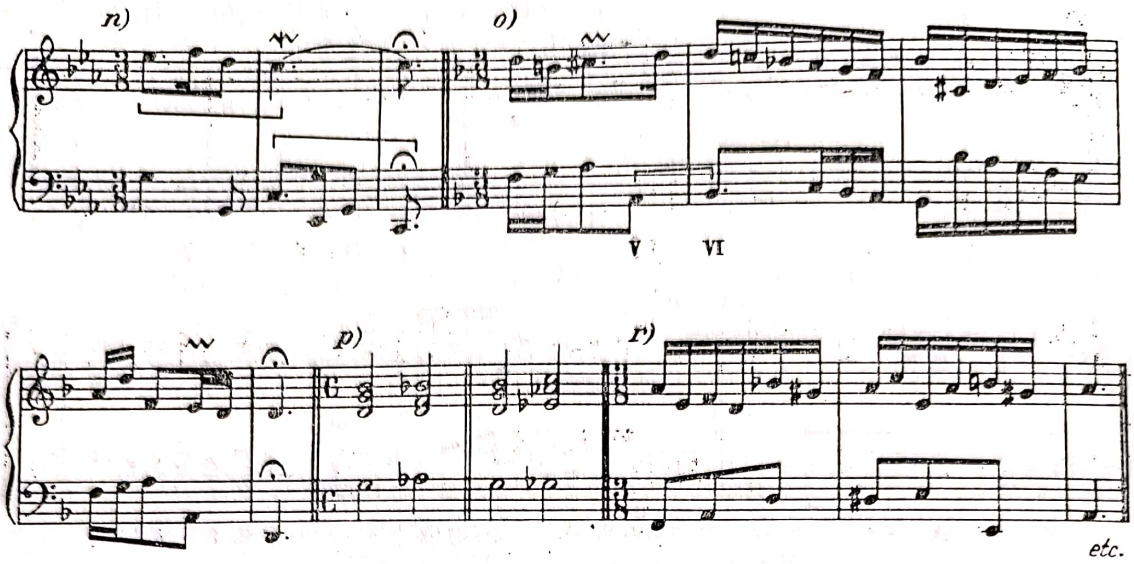
Cadența autentică finală, chiar și în cadrul creației bivocale a lui Bach, prezintă o varietate, care zădărnicește orice tentativă de simplificare schematică, uniformizantă. Osatura ei însă, pilonii ei permanent prezenți, pot fi cu ușurință identificați și anume T — D — T, care se pot înlănțui și repetat. Se va observa că D — T finală vor fi întotdeauna *în stare directă* și că hegemonia D în cadența autentică este într-adevăr *indiscutabilă* (*a*). S poate lipsi uneori. Este de preferință să fie reprezentată fie prin treapta a II_6, fie prin IV — II înlănțuite: I — II_6 — V — I sau I — IV — II — V — I (b). Totuși uneori întîlnim I — IV — V — I în stare directă (*c*). T, ce precede S, este situată adesea în *răsturnarea I*, atît pentru facilitarea unei linii cursive în vocea inferioară, cît și în scopul rezervării T finale, a efectului de echilibru complet, ce-l oferă un acord în stare directă pentru încheiere. D poate fi înlocuită cu treapta VII în răsturnarea I. D (V) este adesea precedată de $\frac{6}{4}$ ce se rezolvă pe septima dominantă, sau $\frac{5}{3}$ (*d*). Uneori între $\frac{6}{4}$ și $\frac{5}{3}$ se intercalează și S (II_6) ca acord, de schimb, iar între T_6 și S, se poate intercala și VI, lărgind sfera T (*e*). D finală anticipă des, pe o durată scurtă, T ce-i succede. Alterarea suitoare a S, D de schimb, sporind forța tensională a D ce-i urmează, contribuie la îmbogățirea și diversificarea cadenței autentice finale *și este des abordată de Bach* (*g*, *h*). În tonalitățile majore, acordului de T i se alătură uneori, ca o reminiscență a mixolidicului modal treapta VII coborîtă, *constituind o inflexiune modulatorică spre subdominantă* (*i*). În contrapunctul bivocal, T finală se concretizează de obicei prin dublarea treptei într-un acord fără terță (*i*). În cazul cînd și ea este prezentă, *va putea fi* — în tonalitățile minore — *mică* sau *mare* (picardiană) (*j*) spre deosebire de cadența renascentistă, care evita — precum știm — încheierea cu terța minoră. În structura la mai multe voci, pe T finală se prelungesc uneori și mai departe unele elemente, sau acordul întreg al D, ce se rezolvă apoi definitiv pe T (*k*). Ca o dovadă a abordării variate a cadențelor finale, vom releva că Bach uneori — în tonalitățile majore — alterează coborîtor treapta a VI-a, terța S (IV), cînd precede D, reliefînd și mai mult caracterul major al T finale (*l*). Este caracteristică de asemenea prelungirea T finale cu un *apendice melodic* de dimensiuni diferite, avînd fie un caracter simplu de figurație armonică (*m*) sau conținînd reminiscențe tematice (*n*). În structura la mai multe voci — precum vom vedea mai tîrziu — acest apendice final se va putea axa și pe o pedală.

Cadența evitată autentică (V—VI) se utilizează adesea și în încheiere, ca un mijloc de amînare a momentului final (*o*). În structura la mai multe voci, ea poate avea și un rol modulatoric (*p*). În tonalitatea minoră, Bach obține uneori un efect coloristic remarcabil prin aplicarea după cadența evitată a sextei napolitane prin alterarea coborîtoare a treptei II și a dominantei de schimb (*r*) ca o dovadă în plus a refuzului de a trata unilateral și mecanic acest element de importanță caracteristică al stilului:

Scanned with OKEN Scanner

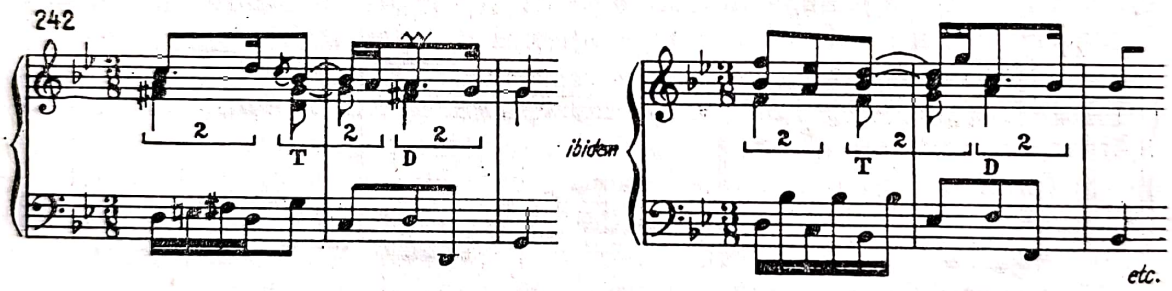


Scanned with OKEN Scanner



În cadența hemiolică — în cazul înlocuirii a două unități ternare cu trei unități binare — se observă, că timpul accentuat al subunității 2 e plasat pe acordul de T, iar 3 pe acordul de D :

Suita engleză în sol (Prelude)



În ceea ce privește cadența plagală (IV—I) cu un rol important în polifonia vocală a Renașterii, are o frecvență redusă în polifonia Barocului.

După ce am schițat — fie numai parțial și în linii generale — aspectele cele mai caracteristice ale cadenței finale, vom reveni la principiile ce ne vor călăuzi în elaborarea exercițiilor noastre preliminare, cu scopul enunțat în introducerea capitolului de față.

În elaborarea exercițiilor noastre preliminare vom ține cont de următoarele considerente :

1) *Ca principiu generator al acestor exerciții preliminare ne va sluji tehnica secvențială*, ca cel mai corespunzător mijloc adecvat scopului ce-l urmărim în faza actuală. Succesiunea secvențială poate fi precedată și de o scurtă introducere liberă, iar ultima fază a secvenței, în caz de nevoie — spre a obține o cadență — poate suferi o ușoară modificare.

2) Raportul incipient al celor două voci, în principiu, poate fi de octavă, cvintă sau terță superioară, iar în momentul încheierii, de octavă.

Avînd însă în vedere preconizarea secvenței, *vom concepe modelul secvențial cu debutul în interval de terță*, (decimă), *pentru a evita octavele sau cvintele pe timpii tari.*

3) *În succesiunea secvențială vom trata formula ambelor voci, menținînd raportul inițial între ele.*

4) Primele exerciții vor fi modeste, urmărind doar surprinderea și însușirea aplicării diferitelor forme ale notei de pasaj disonante.

5) Se vor utiliza între cele două voci numai raporturi consonante, semidisonante și note de pasaj disonante, tratate în capitolul precedent *evitînd cu severitate aplicarea elementelor încă netratate (note de schimb, întîrzieri etc.).*

6) Cadența la început să fie cît mai simplă. „Frînarea" — în scopul pregătirii unei încheieri satisfăcătoare — se va restrînge la *timpii premergători încheierii. Se va putea încheia însă și fără încetinirea mișcării.*

7) Celula melodică incipientă poate fi proprie, sau preluată din Bach. Vom fi atenți, în cel mai înalt grad la *păstrarea caracterului tonal-funcțional și unitar, sub raportul materialului abordat, al exercițiilor.* Avîndu-se în vedere principiul economiei maxime, ca premisă fundamentală a construcției bachiene, de care va trebui să ținem seamă încă din faza de început, *vom evita cu severitate orice deșrămare a omogenității exercițiilor prin strecurarea unor desene ritmice străine modelului secventat.* Se vor tolera doar, ușoare nuanțări, devieri ritmico-melodice în cadrul formulei cadențiale.

8) *Recomandăm ca primele exerciții să fie concepute pentru pian.*

9) Schemele expuse de noi în cursul tratării nu se vor transforma în modele secvențiale, ci vor servi doar ca elemente care vor fi apoi amplificate.

10) *Vom utiliza cît mai des raporturi autentice*[1] *în jalonarea contururilor armonice.* Ne vom strădui la începutul fiecărui exercițiu să determinăm clar *cadrul tonal, prin jalonarea funcțiunilor* $T - D - T$, în scopul evitării oricărei ambiguități ce-ar plana asupra tonalității.

Pentru a facilita sarcina începătorului și pentru o mai bună intuire a intențiilor noastre vom proceda la elaborarea unor astfel de exerciții în comun.

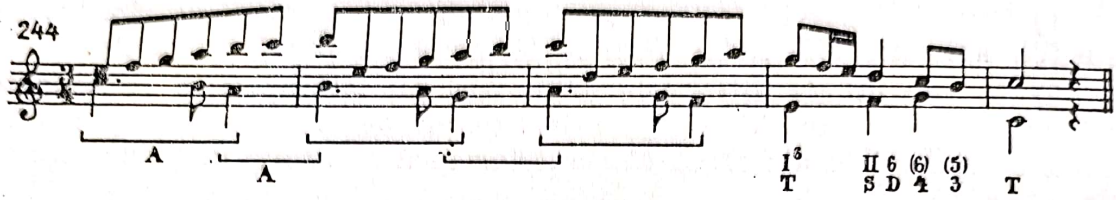
Să concepem un motiv simplu care, în raport cu vocea a doua, să întruchipeze unul din aspectele caracteristice ale materialului tratat.

Spre exemplu :

[1] A se vedea *Polifonia vocală a Renașterii*, pag. 205.

Să-l secventăm de două ori în sens descendent, la interval de secundă prin substituirea primului sunet la octavă, adăugîndu-i o cadență convențională, totul desfășurîndu-se pe cît posibil în cadrul unor joncțiuni armonice tonal-funcționale :

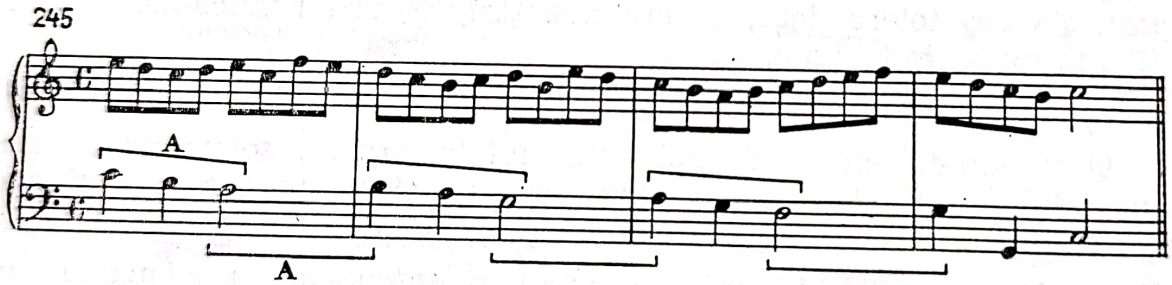
244



Analizîndu-l sub aspectul relațiilor armonice pe care le conturează, vom constata că *am obținut pe parcursul progresiunii secvențiale relații armonice de terțe inferioare și secunde superioare* — deci relații autentice — și o cadență „ideală" T_6—S_{II} — $D_{(4)}^{(6)}$ - $_{(3)}^{(5)}$ — T.

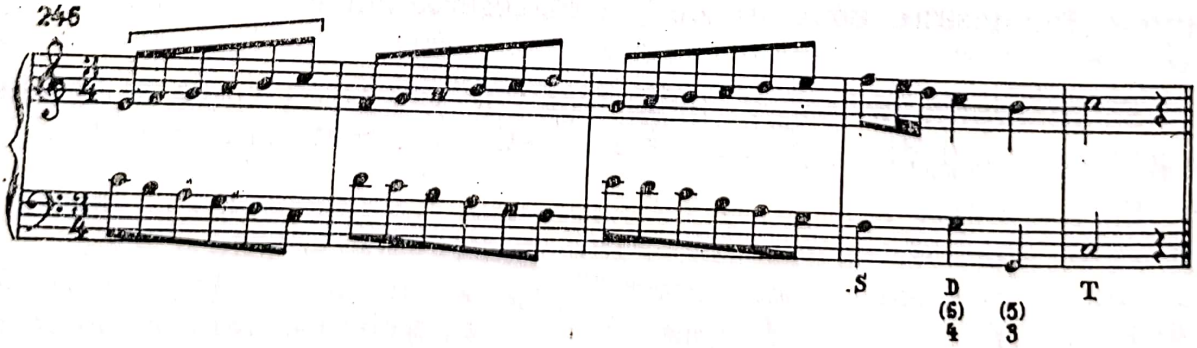
Pe baza *acelorași relații armonice autentice*, dăm, în continuare, cîteva exerciții preliminare, întruchipînd diferite aspecte caracteristice ale notei disonante de pasaj :

245



Următorul exemplu se va desfășura în cadrul unor *relații autentice de secunde superioare* :

246

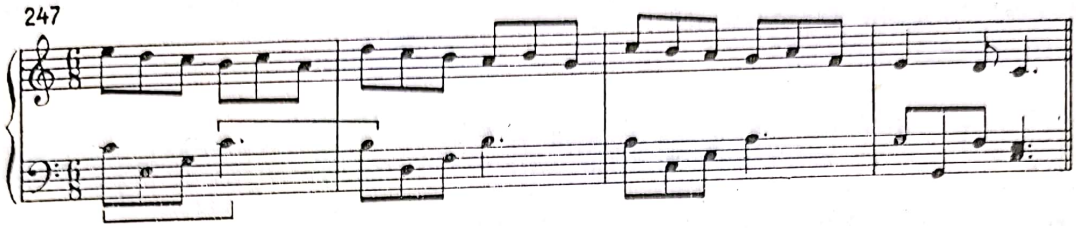


Vom prezenta cîteva exerciții similare, păstrînd aceeași atenție pentru asigurarea și mai departe a cadrului tonal-funcțional.

Scanned with OKEN Scanner

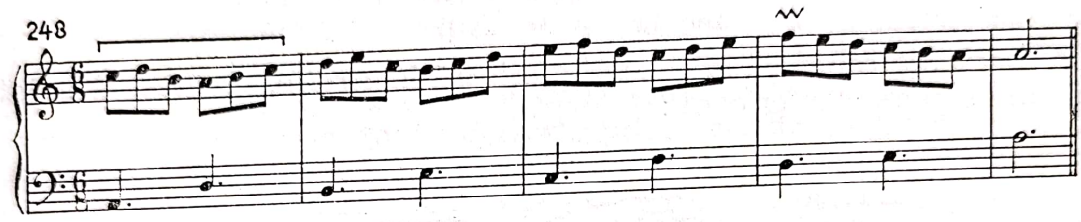
Relații verticale de terțe inferioare urmate de secunde superioare :

247



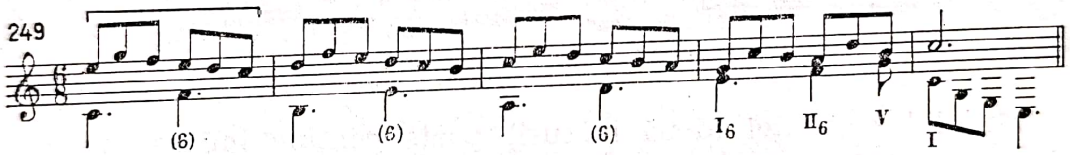
Relații autentice de cvinte inferioare, urmate de terțe inferioare :

248



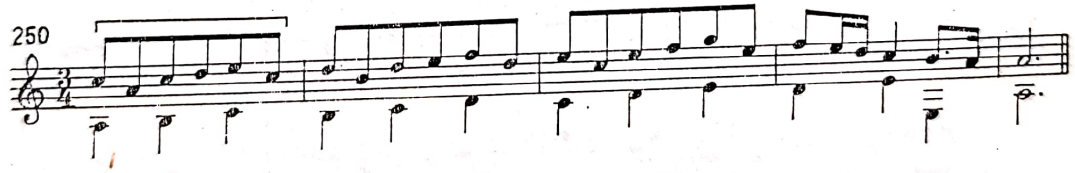
Relații autentice de secunde superioare și terțe inferioare succesive :

249



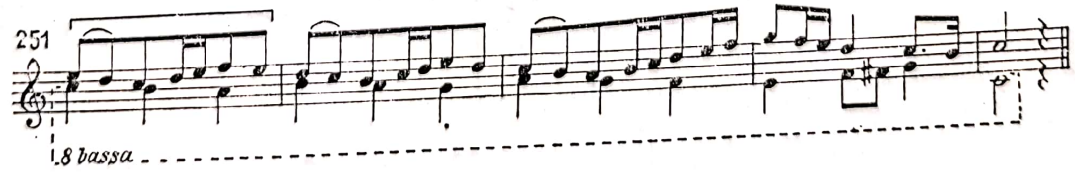
Relații de secunde superioare :

250



Relații de cvinte inferioare urmate de secunde superioare :

251



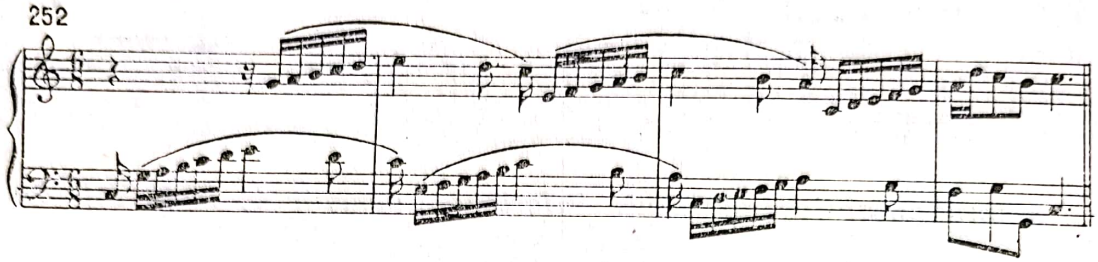
După rezolvarea primelor dificultăți, inerente începutului, se vor putea aborda — mai ales de către studenții secției de compoziție — mici exerciții mai evoluate, cu caracter polifonic, asemănătoare celor ce ur-

Scanned with OKEN Scanner

meză. (Exercițiile sînt firește exemplificative și nicidecum limitative, putînd fi variate, amplificate într-un mod diferit).

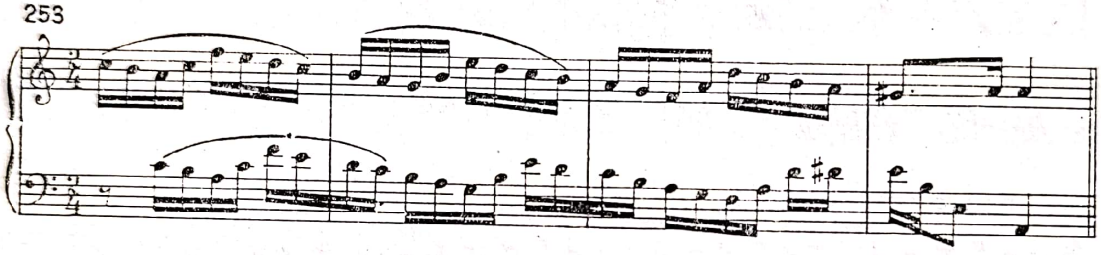
Secvență imitativă (canonică)[1] la octavă superioară, progresînd la interval de terță descendentă :

252



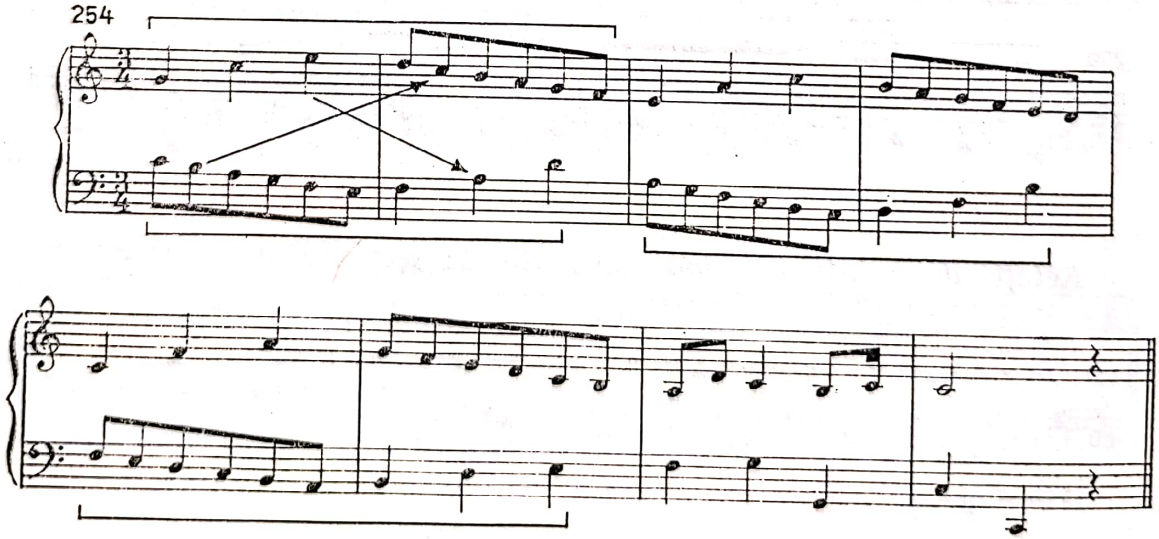
Secvență canonică la octava inferioară în *stretto*, progresînd la interval de secundă inferioară :

253



Modelul secvenței (două măsuri) poate conține imitații alternative prin încrucișarea desenelor vocilor, ce se repetă de două ori la interval de terță inferioară :

254



[1] Noțiunea, ca și aceea a „imitației alternative" de altfel ne sînt cunoscute din *Polifonia vocală a Renașterii.*

Scanned with OKEN Scanner

Exerciții practice. În prealabil recomand transpunerea la pian a acestor exerciții în cît mai multe tonalități. Vom construi apoi în scris *mici modele simple de o măsură*, cuprinzînd aspectele specifice ale notei de pasaj, pe care apoi le vom secventa cel puțin încă de două ori, descendent și ascendent, încheindu-le cu o cadență concludentă. Exercițiile se vor face în diferite tonalități majore și minore — atît în măsuri binare, cît și ternare. *Recomand de asemenea realizarea în cele din urmă a unor astfel de exerciții direct la pian.* Exerciții cu caracter polifonic — fără a urmări se-nțelege numai tipurile expuse mai sus — *se vor face numai după stăpînirea sigură a elementelor tehnice, a căror însușire primează deocamdată.* A nu se uita niciclnd că principiul de bază al creației bachiene este *conciziunea, omogenitatea, realizată printr-o economie maximă a materialului tematic abordat, exploatînd un singur nucleu melodico-ritmic în cursul unui exercițiu. Prin introducerea a două sau mai multe elemente eterogene s-ar afecta deci principiul suprem al stilului.* Chiar în cazul cînd se vor înlănțui două sau mai multe progresiuni secvențiale, materialul lor va fi derivat, prin variație motivică unul din celălalt, *totul fiind sudat într-o strînsă unitate organică.* Recomand în același timp a se stăvili cu toată hotărîrea — pe tot parcursul exercițiilor preliminare ale tratării disonanțelor — zelul de hipertrofiere și de amplificare inadecvată a acestor exerciții, *care vor trebui să fie scurte, simple, omogene, vizînd* — repetăm — *un singur obiectiv primordial, al însușirii mînurii corecte a diverselor aspecte ale disonanțelor* cu ajutorul unor progresii secvențiale cît se poate de muzicale și apropiate spiritului stilului. *Altfel — și experiența ne-a dovedit din plin — necunoscînd principiile și procedeele creației polifonice, ele degenerează în mod inevitabil în plăsmuiri amorfe, neartistice, ce contrazic legilor fundamentale ale creației bachiene. Ne vom strădui ca exemplele noastre să se încadreze în spiritul armoniei funcționale, abordînd în primul rînd relațiile autentice!*

2. NOTA DE SCHIMB DISONANTĂ

Nota de pasaj este disonanța distribuită *prin mers treptat continuativ,* ascendent sau descendent,*între două consonanțe diferite.*

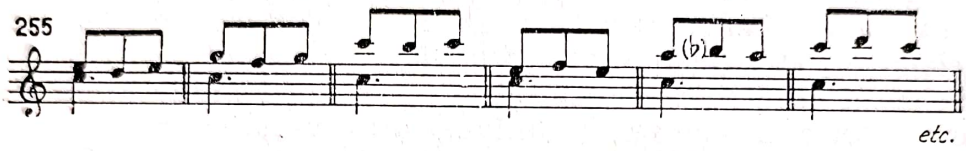
În cazul cînd disonanța se rezolvă nu prin mers treptat, continuativ, ci prin *revenire treptată la aceeași consonanță* de la care a plecat, obținem *nota de schimb.* Utilizată și în polifonia vocală a Renașterii, se situa pe partea neaccentuată a timpului, pentru a nu se reliefa prea mult. Din același considerent se aborda de preferință nota de schimb inferioară, avînd o funcție, prin excelență, ornamentală. În Baroc, beneficiind și ea de o tratare mai liberă și variată, poate fi oricînd aplicată ascendent (nota de schimb superioară) *și cu toate că are și mai departe un caracter primordial neaccentuat, se poate situa și pe partea accentuată a timpului.* Păstrîndu-și și mai departe caracterul de durată fracțională, poate avea uneori și durate mai lungi, de un timp întreg, *asemănător notei de pasaj. Disonanța de schimb putea și ea depăși cîteodată durata*

Scanned with OKEN Scanner

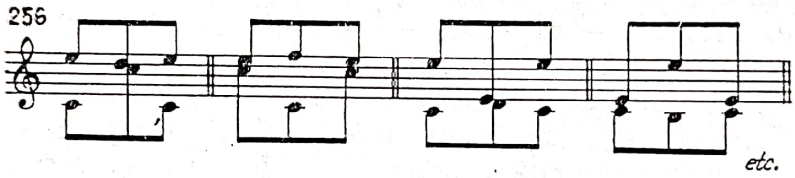
consonanţelor ce o încadrau. Ca şi în cazul notei disonante de pasaj, regula severă a pregătirii şi rezolvării treptate suferă excepţii, *mai numeroase şi frecvente chiar,* nota de schimb putîndu-se introduce şi rezolva deci şi prin salt.

A

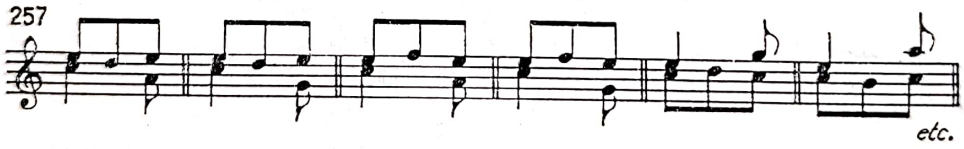
1) Notă de schimb, neaccentuată în mişcare unilaterală (inferioară şi superioară) :



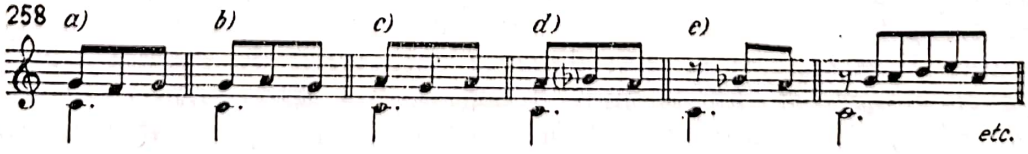
Pendulînd sunetul ţinut, cu octava lui :



Momentul rezolvării nu trebuie aşteptat pe loc ; vocea a doua poate face un salt la o altă consonanţă :



Nota de schimb se poate efectua, *plecînd de la oricare interval* consonant sau semidisonant. În cazul unui raport de cvintă, nota de schimb inferioară constituie de fapt o consonanţă condiţionată (cvartă) (*a*), iar cea superioară o consonanţă (sextă) (*b*). De asemenea rezultă consonanţă din nota de schimb inferioară a sextei (*c*). Doar nota ei de schimb superioară (*d*) va produce o disonanţă. Uneori pregătirea poate lipsi, disonanţa intrînd în acest caz liberă, după o pauză (*e*).

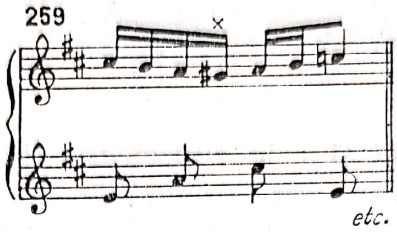


Scanned with OKEN Scanner

În cazul plecării de la unison, *nu se va efectua nota de schimb.* Bach totuși o întrebuințează rareori, *executînd cu cealaltă voce un salt la un interval consonant, în momentul rezolvării.*

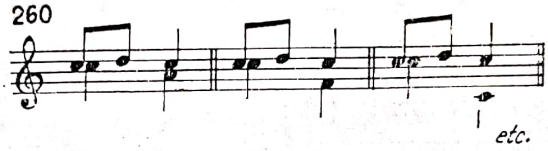
Misa în si (Duet)

259



Se mai pot aplica variantele următoare :

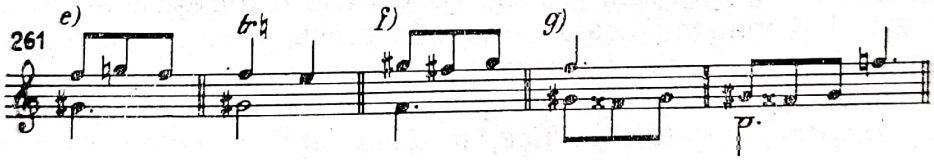
260



În cazul septimei micșorate (pe treapta VII) a tonalității minore, septima efectuînd o turnură superioară de secundă mare pe fundalul sensibilei, *va provoca simultaneitatea treptei VII alterate (sensibila) cu subtonica nealterată (e).*

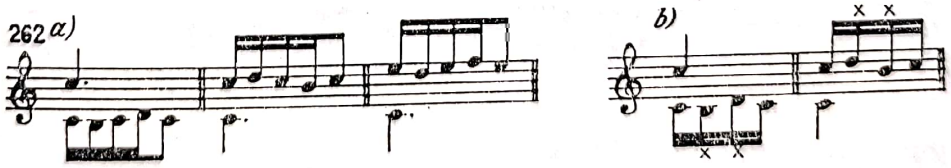
Sensibila poate executa o turnură inferioară fie la un ton întreg (f) fie la semiton (g).

261



2) *Note de schimb succesive alternative.* Pe fundalul unei note ținute pot fi aplicate și două sunete de schimb succesive, în sens alternativ, *cu (a) sau fără revenire la consonanța inițială (b)* :

262



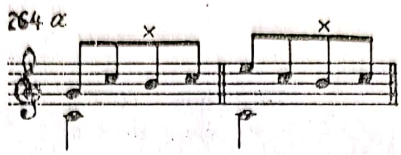
În momentul rezolvării, vocea a doua în loc să stea pe loc poate executa un salt consonant.

263

Scanned with OKEN Scanner

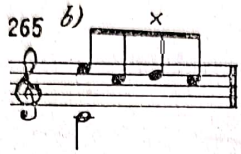
3) *Nota de schimb accentuată* (situată pe partea accentuată a timpilor) ; se întrebuințează — de preferință — cea inferioară (*a*) :

264 *a*



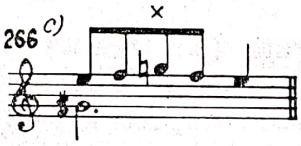
Sînt utilizabile însă și cele superioare (*b*) :

265 *b)*



În cazul septimei micșorate (*c*) :

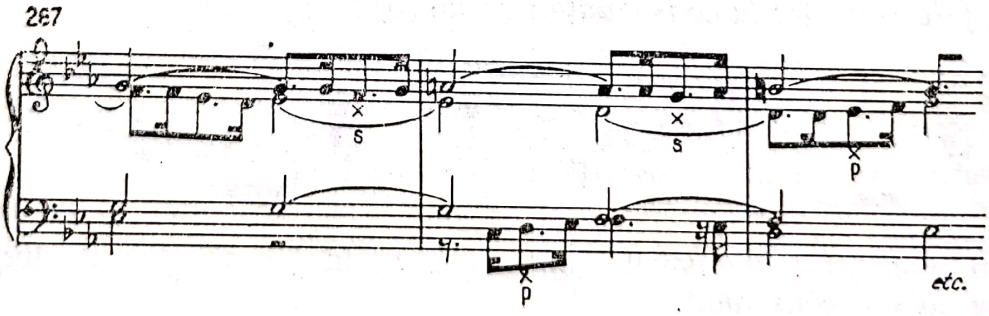
266 *c)*



Durata notei de schimb este de obicei egală sau mai scurtă decît consonanțele ce o încadrează. Totuși uneori are o durată mai lungă, reliefîndu-se astfel și mai mult față de ele. În aceste cazuri, firește, caracterul ei ornamental propriu-zis, în sensul de pînă acum, devine discutabil și *asistăm de fapt la un început al procesului de fuziune propriu-zis sub raportul funcțiunii estetico-psihice, a disonanțelor melodico-ornamentale cu cele expresive :*

Preludiul și fuga în Mi bemol pentru orgă

267

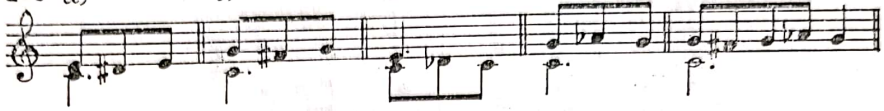


În timp ce notele de schimb (s), depășind durata consonanțelor ce le încadrează sînt *neechivoce*, notele de pasaj (p), avînd aceeași caracteristică, sînt pasibile de a fi interpretate și ca apogiaturi, precum vom vedea mai tîrziu.

Scanned with OKEN Scanner

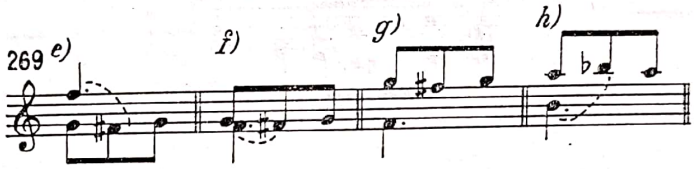
4) Cu toate că nota de schimb în stilul bachian are un caracter predominant *diatonic*, se aplică totuși și *nota de schimb alterată* fie inferioară, fie superioară :

268 *a)* *b)* *c)* *d)*



În cadrul unei septime dominante, prin alterarea fundamentalei se obține fie o octavă micșorată (*e*), fie o primă sau octavă mărită (*f-g*). De asemenea, se obține o octavă micșorată prin alterarea coborîtoare a septimei în acordul de septimă a treptei VII în major (*h*).

269 *e)* *f)* *g)* *h)*

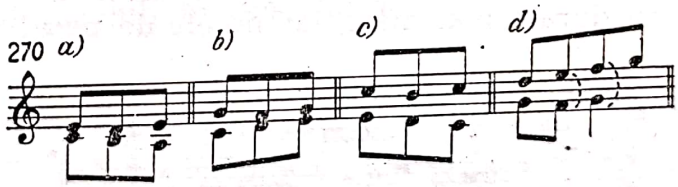


B

Prin asocierea notei de schimb cu nota de pasaj se pot realiza combinații noi, îmbogățind simțitor factura verticală a scriiturii polifonice.

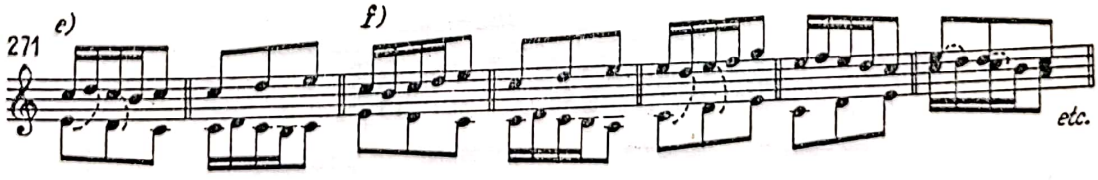
1) Prin asocierea notei de schimb cu notele de pasaj *în durate egale* vor rezulta fie raporturi consonante (*a, b, c*), fie disonante (*d*) :

270 *a)* *b)* *c)* *d)*



2) În cazul asocierii în *durate inegale*, una din voci va putea efectua fie două note de schimb în sens alternativ (*e*), *fie o notă de schimb și una de pasaj* (*f*), contribuind la sporirea mobilității și supleței vocilor :

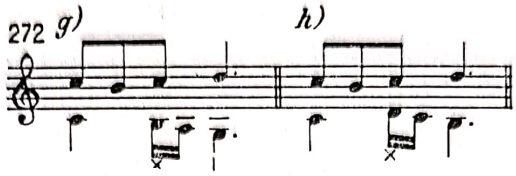
271 *e)* *f)*



Scanned with OKEN Scanner

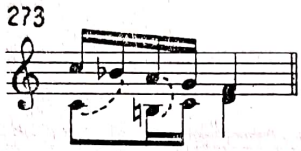
De asemenea, în momentul rezolvării notei de schimb, cealaltă voce poate efectua fie o notă de pasaj (*g*), fie o notă de schimb în sens contrar (*h*) :

272 *g)* *h)*



Unui sunet de pasaj diatonic îi poate urma, la vocea a doua, ca notă de schimb — forma ei alterată :

273



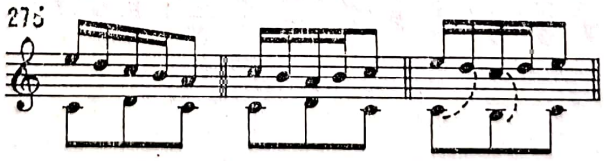
Vom fi atenți ca prin acest procedeu des abordat, să nu obținem raporturi de octave sau cvinte paralele. Secundele, septimele și nonele paralele (*e-f*) sînt însă — precum știm — tolerate.

A se evita deci :

274

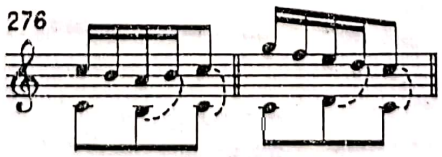
Raportul de durate între voci se poate inversa. Plasînd nota de schimb în vocea cu durate mai mari, iar notele de pasaj în cealaltă, rezultă :

275



Pericolul unor paralelisme ne pîndește însă și în acest caz. Se va evita deci :

276



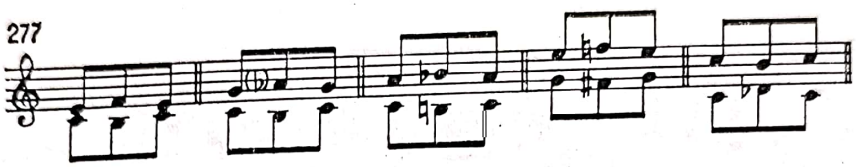
Scanned with OKEN Scanner

C

Sînt posibile note de schimb simultane la ambele voci, atît în cazul duratelor egale, cît și în cazul duratelor inegale (de obicei în raport de 2 : 1 între ele.

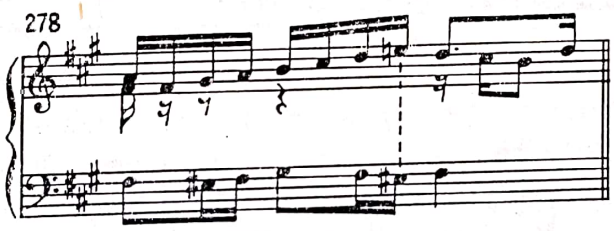
1) *Turnura simultană a ambelor voci în durate egale, în mișcare contrară.* Notele de schimb simultane sînt de obicei diatonice, mai rar însă una din ele poate fi și alterată, rezultînd octave micșorate uneori :

277



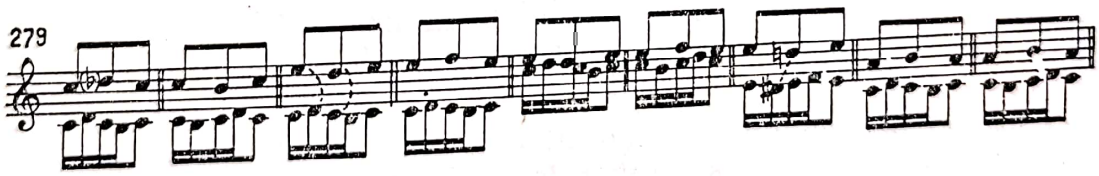
Invenţiunea la trei voci în La

278



2) În cazul duratelor inegale, în raport de 2 : 1, în timp ce vocea cu durate mai lungi execută o singură turnură, cealaltă va putea executa două note de schimb, în sens alternativ :

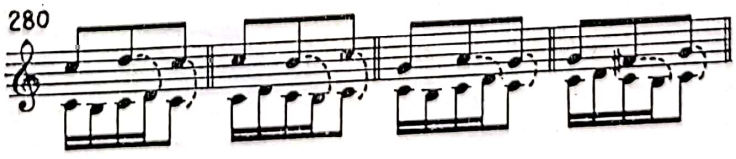
279



Și în cazul acesta se vor evita raporturile paralele interzise :

În loc de :

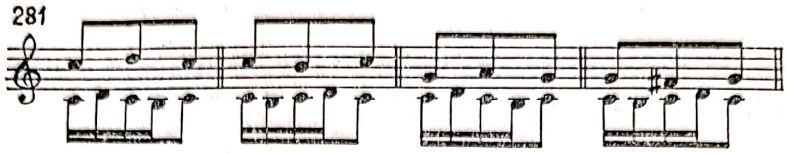
280



Scanned with OKEN Scanner

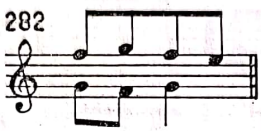
se va scrie :

281



3) Turnura simultană este posibilă şi în cazul unor raporturi *semidisonante* între fundamentală şi septimă, cu condiţia rezolvării ei la sfîrşit :

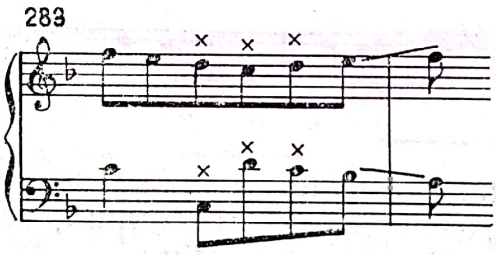
282



Găsim în literatură şi cazuri de turnură simultană în raportul fundamentalei şi a nonei în cadrul acordului de dominantă, *cu rezerva aceleiaşi condiţii de a se rezolva apoi corect* :

Suita engleză în Fa (Menuet)

283

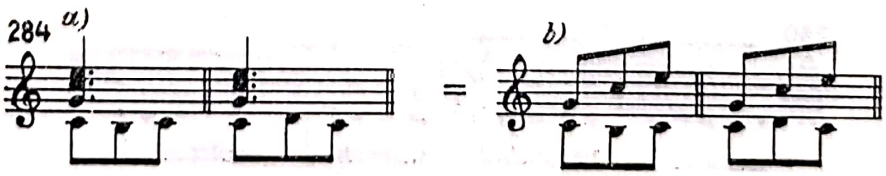


D

Asociind descompunerea figurativă a unui acord de trei sau patru sunete cu nota de schimb, se obţine de asemenea o mare varietate de raporturi disonante între ele.

1) Iată nota de schimb raportată la un acord (*a*) şi asociată apoi cu proiectarea lui lineară (*b*) :

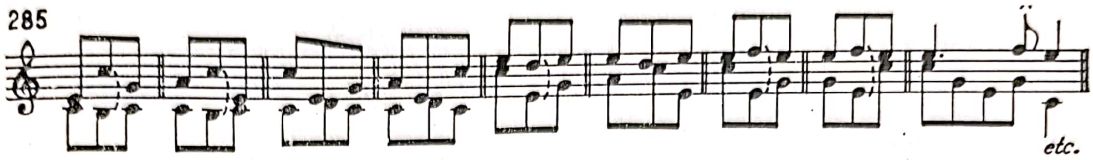
284



Scanned with OKEN Scanner

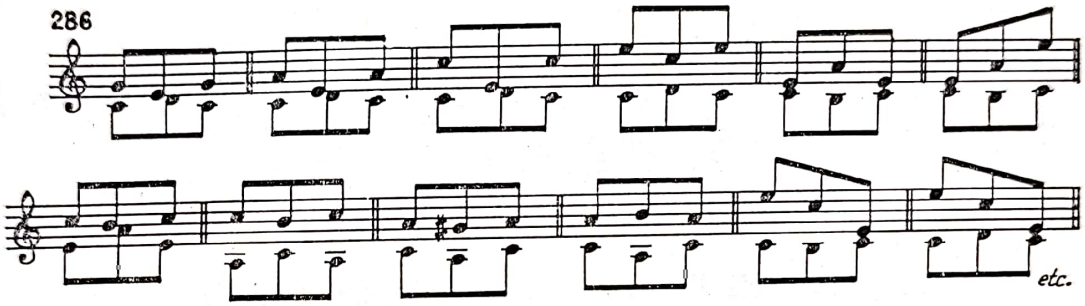
Descompunerea acordului poate fi efectuată variat :

285



2) Unul din elementele trisonului poate lipsi și în aceste cazuri :

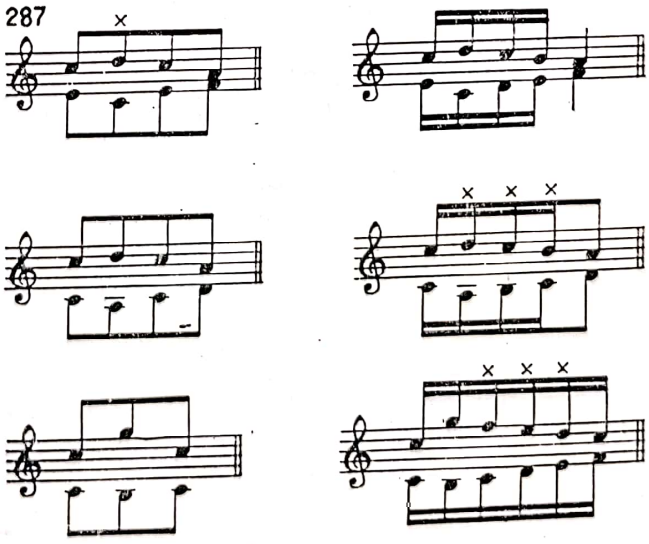
286



3) Acest procedeu poate fi îmbogățit prin intercalarea unei sau a mai multor note de pasaj între elementele constitutive ale acordului, obținînd în mișcare contrară — două sau mai multe disonanțe corect tratate.

În loc de : se va putea scrie :

287

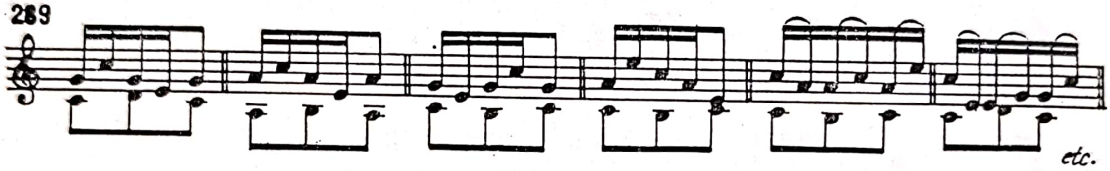


Iată exemplificativ alte formule asemănătoare, bazate pe același principiu :

288

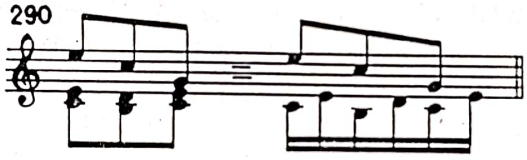
4) Asociind descompunerea trisonului cu nota de schimb, în durate inegale (2 : 1) a vocilor, se va proceda ca și în cazul notelor de pasaj. Vor rezulta, de asemenea, disonanțe consecutive, datorită descompunerii figurative a acordurilor :

289



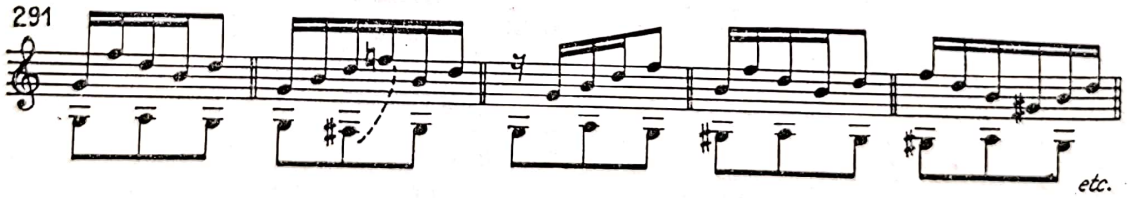
În cazul proiectării lineare a unei note de schimb duble se va obține :

290



5) Asociind descompunerea unui acord de septimă dominantă sau micșorată cu nota de schimb inferioară cromatică a vocii a doua, se obține simultaneitatea septimei naturale cu cea alterată :

291



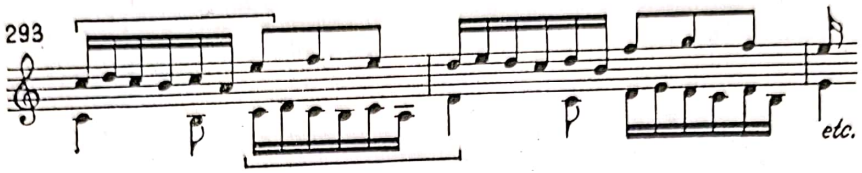
6) Îmbinînd, în continuare, unele elemente expuse :

292

Scanned with OKEN Scanner

Aceste mijloace oferă desigur și posibilitatea unei tratări mai avansate, polifonice, imitînd unele mici desene melodico-ritmice :

293

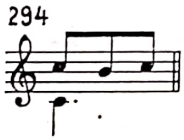


E

Ca și în cazul notei de pasaj, nota de schimb poate fi abordată fie *fără pregătire treptată* — introdusă prin salt, fie *fără rezolvare treptată* — rezolvată prin salt. Rar, precum o vom vedea, pot lipsi chiar ambele momente convenționale.

Să începem, și în acest caz, cu formula tipică a notei de schimb :

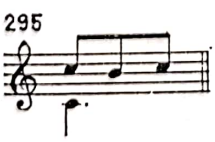
294

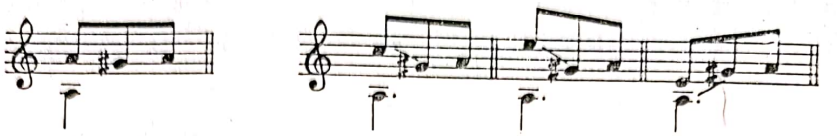


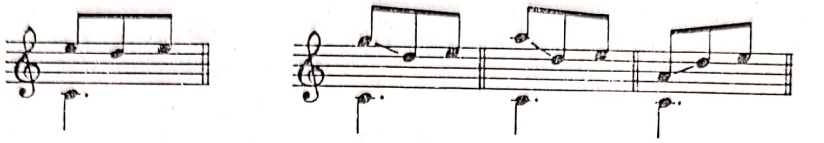
1) Consonanța incipientă reprezintă *pregătirea* notei de schimb, iar a doua — *rezolvarea* ei. Pregătirea treptată însă — spre deosebire de polifonia Renașterii — *poate fi oricînd substituită prin oricare interval consonant superior sau inferior. În aceste cazuri disonanța se introduce deci nu treptat, ci printr-un salt superior sau inferior,* după care se rezolvă treptat. Consonanței învecinate *i se va substitui întotdeauna de fapt un alt element constitutiv al acordului* — inclusiv septima sau nona dominantă — *atestînd rolul din ce în ce mai vădit al corelației armonice în lărgirea continuă a ariei aplicării disonanțelor.* În toate cazurile pregătirea treptată sau introducerea prin salt reprezintă unul din elementele acordului, în timp ce disonanța constituie întotdeauna o notă străină de acord.

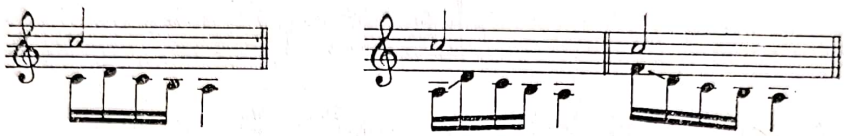
Deci în loc de : se va putea obține :

295



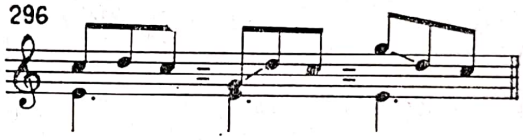






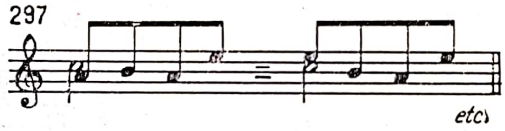
sau în loc de :

296



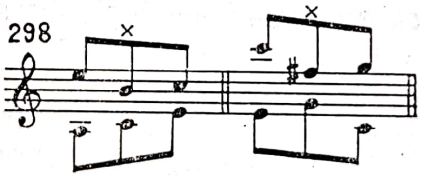
Prin încrucișarea vocilor, în loc de :

297



Nota de schimb introdusă prin salt poate fi asociată cu descompunerea figurativă a acordului la vocea doua :

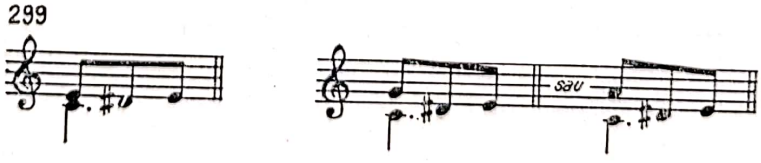
298



În cazul notei de schimb alterate.

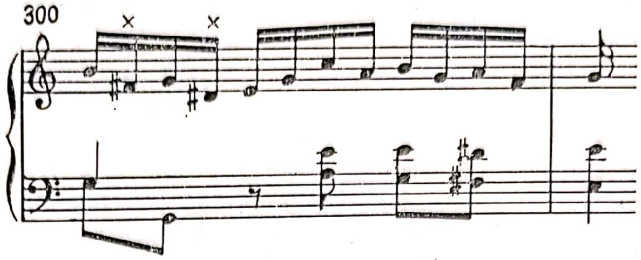
În loc de : se va obține :

299



Scanned with OKEN Scanner

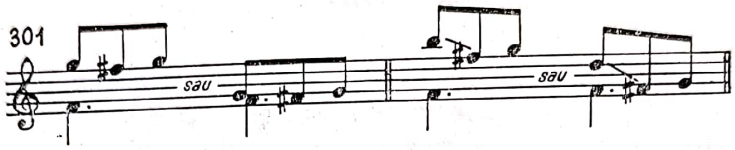
300



În cadrul unui acord de septimă dominantă.

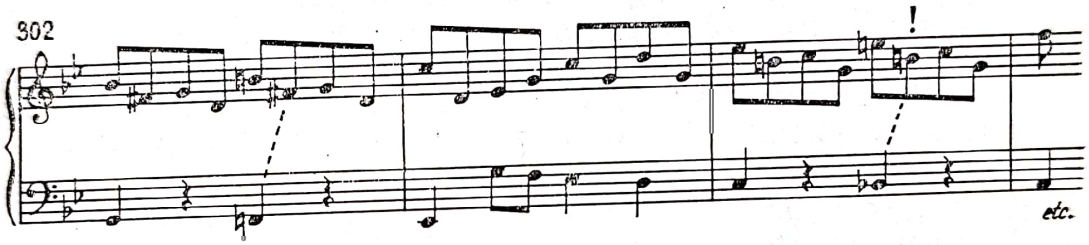
În loc de : se va obține :

301



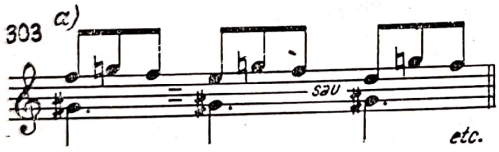
Suita engleză în sol (Gavotte I)

302

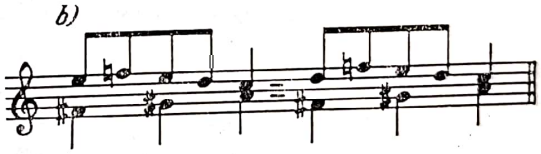


În cazul septimei micșorate treapta VII a tonalității minore (*a*) și a alterării suitoare a treptei VI, tot în minor (*b*), în loc de :

303 *a)*



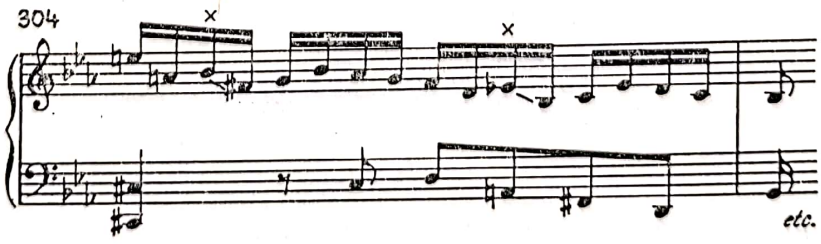
b)



S-a remarcat posibilitatea de a înlocui consonanța învecinată prin *oricare element component al unui acord de 3-4-5 sunete*. Consonanței de pregătire a notei de schimb i se pot substitui deci și septima dominantă iar acesteia din urmă i se poate substitui și nona :

Partita în do (Allemande)

304

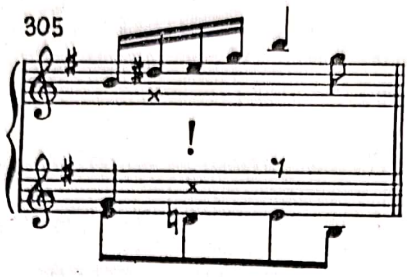


Scanned with OKEN Scanner

Asocierea — în durate inegale — a unei note de schimb *naturale* cu a doua *alterată*, introdusă prin salt, este de asemenea posibilă :

Goldberg-Variationen (Var. nr. 2)

305

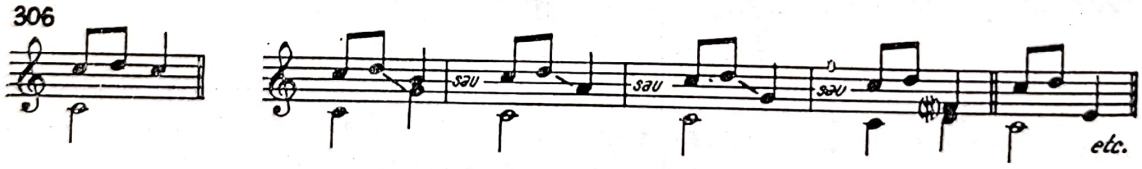


2) În cele de mai sus au fost expuse cazurile mai des întrebuințate ale notei de schimb lipsită de pregătire treptată, „introduse prin salt". Reversul ei este de asemenea posibil. Nota de schimb pregătită, *dar nerezolvată treptat, ci printr-un salt ascendent sau descendent la o altă consonanță*, survine și în creația compozitorilor neerlandezi, fiind excepțional de rară în creația de tinerețe a lui Palestrina [1]. Barocul, reluînd-o, a generalizat-o. *Cazul cel mai frecvent al notei de schimb rezolvată prin salt îl constituie saltul de terță inferioară și superioară.* În afara rezolvării prin terță, găsim în literatură cazuri cînd rezolvarea se face la un interval și mai mare.

Durata notei de schimb rezolvată prin salt — ca și a notei de schimb în genere, este fracțională ($^1/_2$, $^1/_3$ de timp). Uneori însă ea poate depăși această valoare. *Ca și nota de schimb introdusă prin salt, și notele de schimb rezolvate prin salt vor fi situate pe partea slabă a timpilor.*

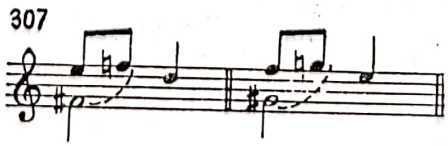
Deci în loc de : se va obține :

306



Rezolvarea prin salt inferior a notei de schimb. se poate aplica și în cazul septimei mici, sau micșorate a treptelor VI și VII din tonalitățile minore, obținînd disonanțe de octave micșorate :

307



[1] Vezi *Polifonia vocală a Renașterii*, p. 127—128.

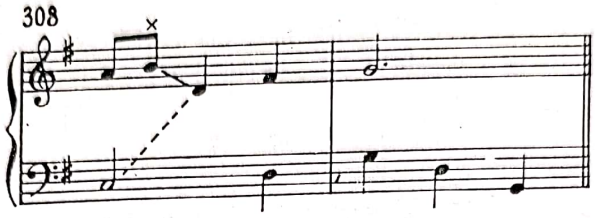
Scanned with OKEN Scanner

În toate aceste cazuri, nota disonantă de schimb, în loc să facă o turnură treptată la consonanța de la care a plecat, se rezolvă printr-un *salt inferior* (de terță, cvartă și sextă) pe un interval *tot consonant.*

Uneori rezolvarea se poate efectua și pe semidisonanță :

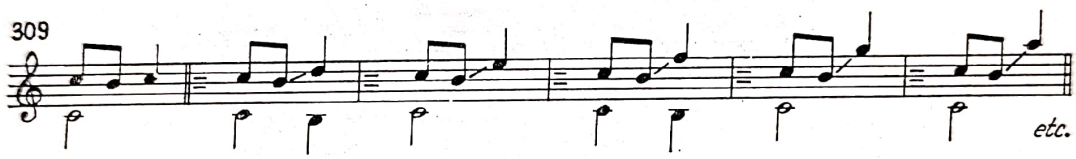
Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (Menuet)

308



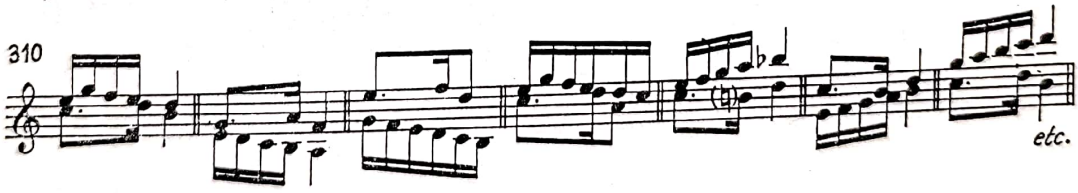
3) Nota de schimb se poate rezolva și printr-un salt ascendent consonant :

309



4) Vocea a doua nu trebuie neapărat să stea pe loc : dimpotrivă, structura polifonică pledează pentru mișcare, pentru o cît mai bogată și variată asociere a elementelor cunoscute. Inventivitatea și spiritul creator vor putea genera împerecheri interesante. Asociind spre exemplu nota de schimb rezolvată prin salt cu o notă de pasaj la vocea a doua, vom putea obține soluții diverse, dintre care prezentăm unele :

310



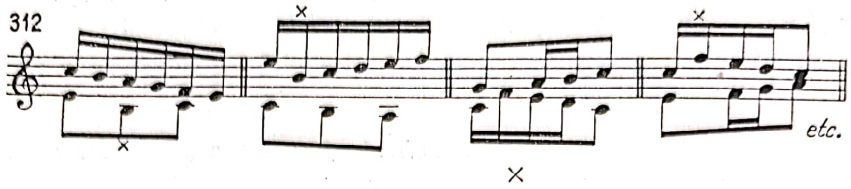
Notă de schimb rezolvată prin salt, asociată cu nota de pasaj și de schimb obișnuită :

311

Scanned with OKEN Scanner

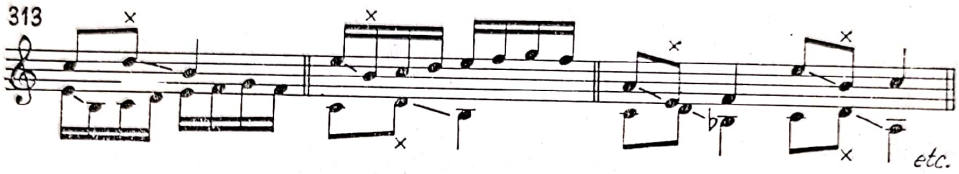
Notă de schimb introdusă prin salt și notă de pasaj :

312



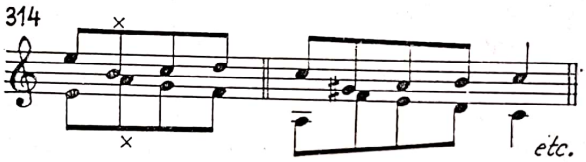
Notă de schimb introdusă prin salt cu notă de schimb rezolvată prin salt (în durate inegale sau egale) și în sens contrar :

313



Note de schimb introduse prin salt, simultane, în sens contrar :

314

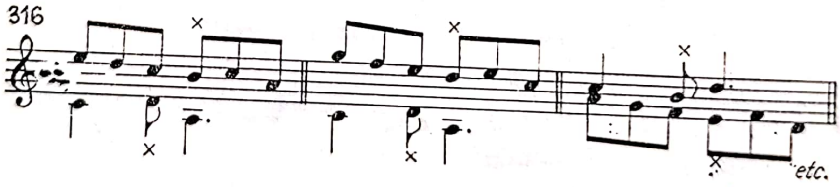


Note de schimb rezolvate prin salt simultan în ambele voci, în sens contrar :

315

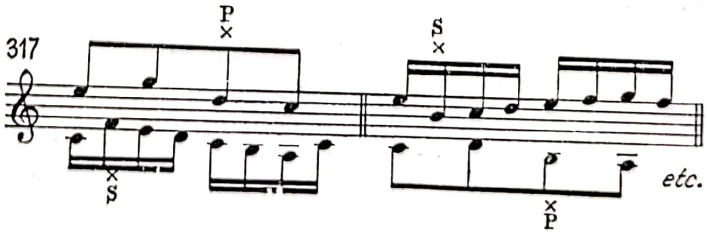
Note de schimb și de pasaj rezolvate ambele prin salturi succesive :

316



Note de schimb și de pasaj introduse ambele prin salturi succesive :

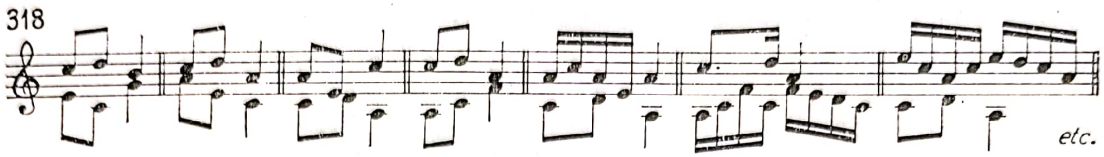
317



Scanned with OKEN Scanner

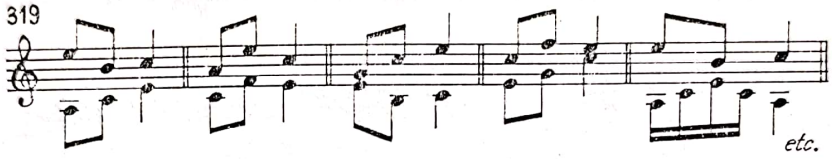
Le vom putea asocia și cu descompuneri figurative ale trisonurilor. Iată note de schimb rezolvate prin salt asociate cu descompuneri figurative în durate egale și inegale :

318



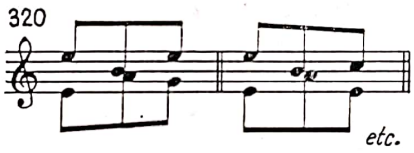
Notă de schimb introdusă prin salt, asociată cu descompuneri figurative complete :

319



Asociată numai cu două elemente ale acordului :

320

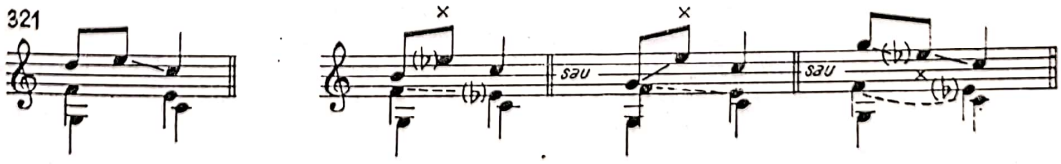


Aceste disonanțe, firește, nu vor fi tratate nicicînd ca scop în sine, tratarea lor ca atare fiind complet străină stilului pe care-l studiem. Ele vor îmbogăți doar mijloacele de expresie, *înlesnind realizarea compatibilității celor două voci cu maximă supleță și flexibilitate. Vor sta deci întotdeauna în slujba primatului linear.*

5) Sînt cazuri rare cînd nota de schimb este lipsită atît de pregătirea cît și de rezolvarea treptată, fiind introdusă și rezolvată apoi prin salt, de obicei în sens alternativ. Sînt posibile însă și salturile în aceeași direcție. Această licență — *utilizabilă în cadrul acordului de septimă dominantă*, sau al treptei VII — *prezintă de fapt limitele extreme ale aplicării disonanței ornamentale în epoca Barocului*, constituind desigur o dovadă semnificativă în procesul lărgirii continue a tratării disonanței în funcție de polarizarea armonică.

În loc de : pot surveni :

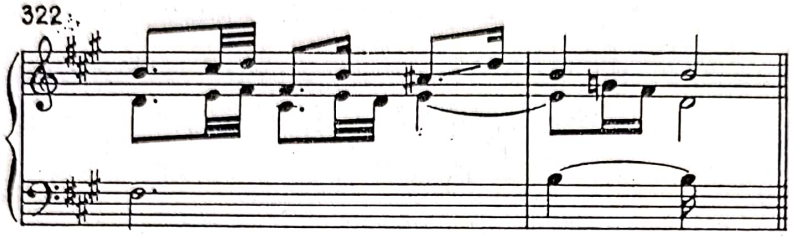
321



În toate cazurile de mai sus, *nota disonantă de schimb* (x) *a fost introdusă prin salt, la diferite intervale, ascendente sau descendente și rezolvată printr-un salt de terță inferioară,* în cadrul jalonării acordurilor de septimă dominantă — tonică.

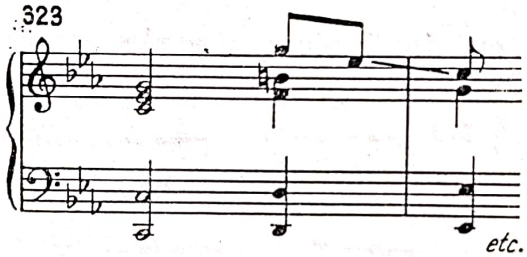
Suita engleză în La (Sarabande)

322



Patimile după Ioan (Ruht wohl)

323

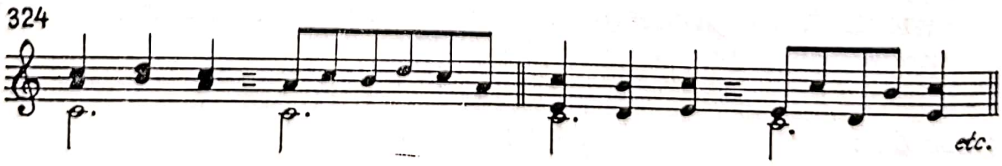


F

În corelația armonică, de asemenea, uneori una din voci trădează prezența unei a treia voci latente.

1) Deci în loc de terțe sau sexte duble de schimb, se va putea scrie, descompunînd linear intervalele armonice :

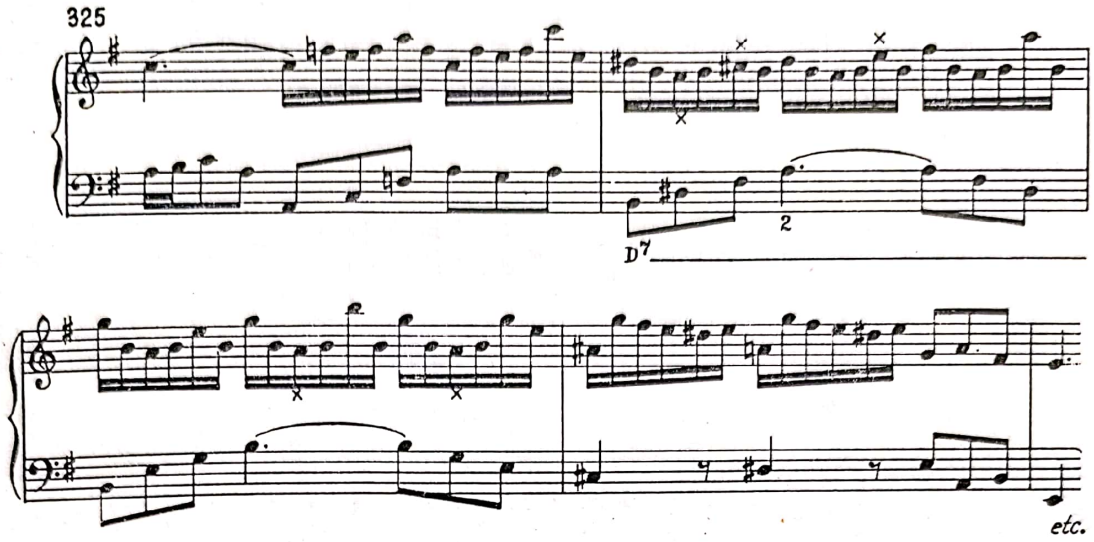
324



2) În cazul cînd una din voci este concepută în spiritul polifoniei latente, disonanța ornamentală (de pasaj sau de schimb) poate apare și la vocea latentă.

Scanned with OKEN Scanner

325

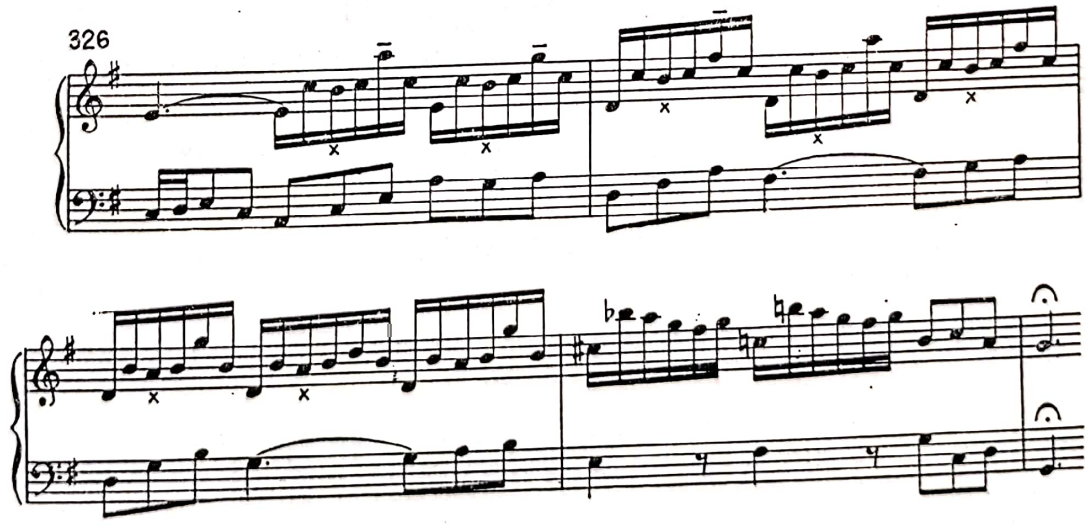


În fragmentul citat, vocea superioară conține o voce latentă, lesne sesizabilă. Ea marchează precum vedem în măsura a doua mai întîi o notă de schimb inferioară (*la*) pe fundalul acordului de septimă dominantă din *mi* minor. *Do diez*, cu toate că este nona acordului, rezolvîndu-se nu descendent, ci printr-o turnură la *re diez*, va fi considerată ca notă de schimb.

Sunetul *mi*, din aceeași măsură constituie evident o notă de pasaj disonantă, în cadrul aceluiași acord în răsturnarea a treia, în timp ce vocea inferioară execută note de schimb inferioare pe partea accentuată a timpilor.

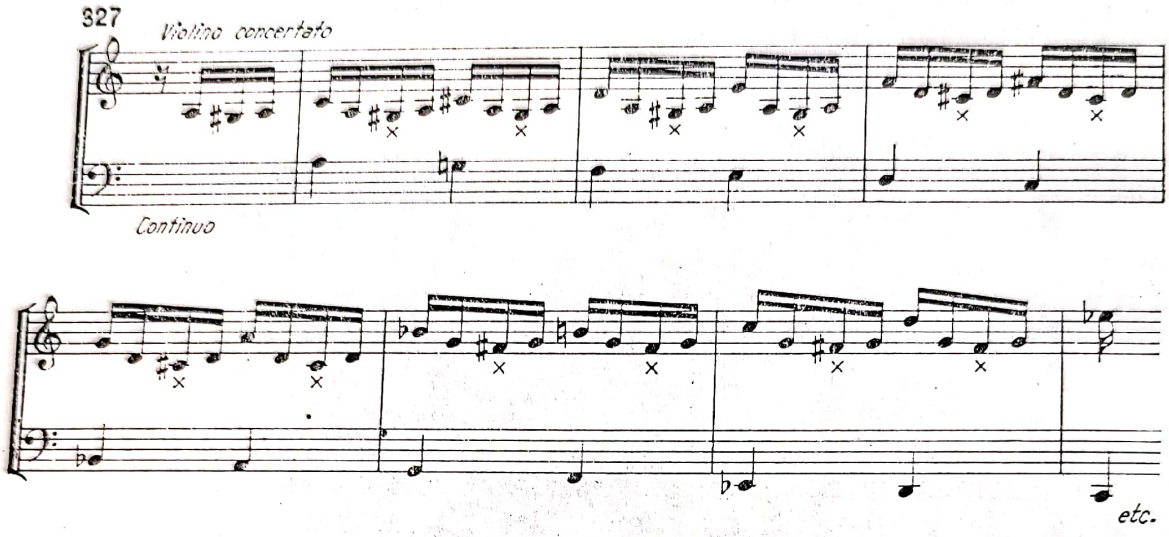
Fragmentul următor din aceeași lucrare, conținînd nu una, *ci două voci latente în plus*, va prezenta, de asemenea, cîte o notă disonantă de pasaj la vocea superioară și note de schimb diatonice la vocea mediană.

326



Deci planurile diverse — elemente componente ale unei polifonii latente — se pot comporta linear autonom, avînd posibilitatea fiecare de a efectua simultan disonanțe ornamentale diferite.

În fragmentul următor al *Concertului pentru vioară în la,* vocea latentă (inferioară) conține în mod consecvent note de schimb inferioare alterate :



EXERCIȚII PRELIMINARE

Ținînd seama de considerentele și recomandările făcute la capitolul notei de pasaj, vom compune mici exerciții preliminare cu scopul de a ne familiariza cu cele mai importante aspecte ale notei de schimb. Repetăm : principiul de bază al exercițiilor noastre preliminare îl va constitui, și în acest caz, tehnica secvențială, ca cea mai utilă în faza actuală. Însă pentru a nu promova o deprindere mecanică, automată, recomandăm ca :

a) *șirul secvențelor să fie uneori precedat de un element introductiv liber* — desigur organic legat de ceea ce urmează ;

b) modelul destinat secvenței să cuprindă și două elemente diverse expuse schematic în cursul tratării materialului și, în sfîrșit,

c) să înlănțuim în același exercițiu două succesiuni secvențiale, despărțite eventual de o punte scurtă.

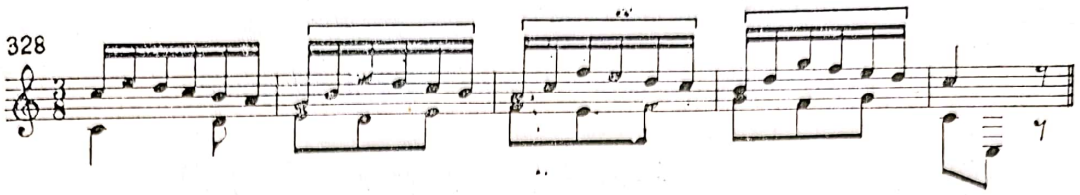
Cele două voci ale progresiei secvențiale vor putea evolua uneori și în direcție contrară.

Principiile generale ale armoniei funcționale bachiene vor fi respectate și în continuare, în liniile ei largi.

Iată o succesiune secvențială, precedată de o măsură introductivă desfășurată în cadrul unor relații autentice la interval de secundă superioară:

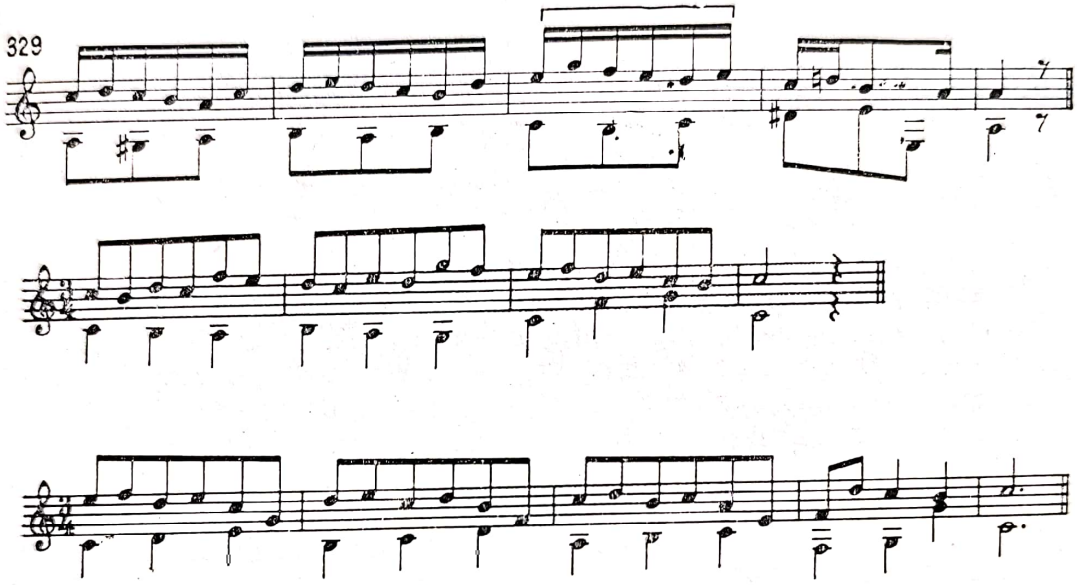
Scanned with OKEN Scanner

328



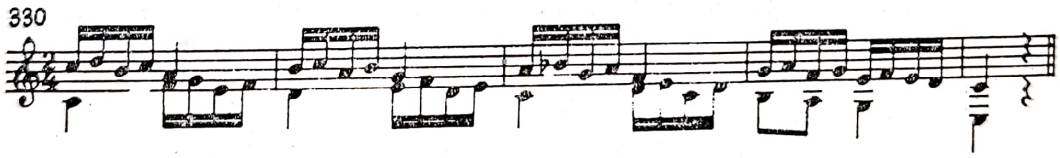
În modelele scurte ce vor urma vom aborda aspectele cele mai uzuale ale materialului tratat. Uneori, în interesul melodic al cadenței finale, ultima etapă a secvenței poate suferi mici modificări :

329



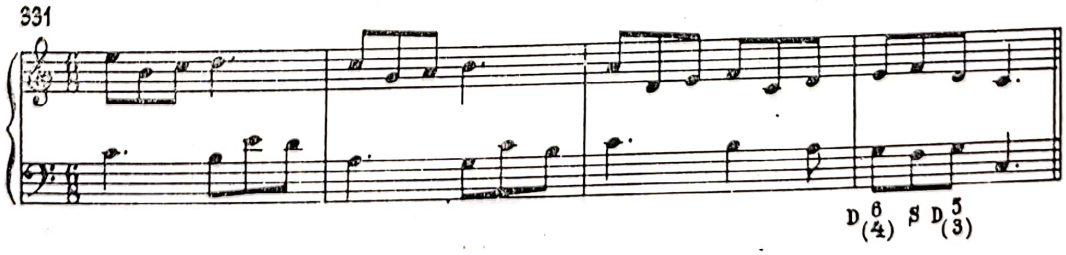
Formulă imitată în mișcarea alternativă a vocilor, conținînd note de schimb superioare și inferioare succesive :

330



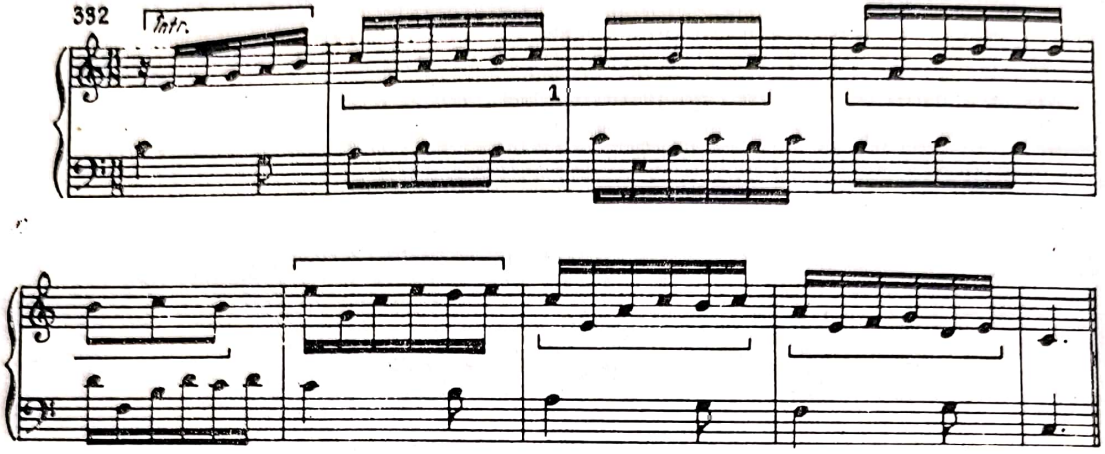
În exemplul următor, nucleul inițial este imitat în oglindă la vocea inferioară. Ambele voci conțin note de schimb introduse prin salt în sens invers.

331



Scanned with OKEN Scanner

Să înlănțuim două modele secvențiale, evoluînd în sens contrar și la intervale diferite. *Unitatea și omogenitatea exercițiului se asigură derivînd — prin prescurtare — modelul al doilea din cel dintîi.*



În exemplu de mai sus, modelul secvenței este precedat de o scurtă introducere, *organic legată* de formula secvențială. În astfel de cazuri — repetăm — va trebui să fim atenți *să nu se strecoare în introducere elemente melodico-ritmice eterogene,* străine modelului secvenței, pentru a nu altera caracterul *unitar* și *omogen* al exercițiilor.

Exerciții practice. Pe baza exercițiilor preliminare înfățișate, se va proceda la construirea unor exemple asemănătoare, încercînd epuizarea aspectelor expuse în capitolele premergătoare *într-un fel cît mai variat și mai muzical, asigurînd lucrărilor noastre un caracter tonal-funcțional cît mai evident și clar, prin aplicarea — în maximă măsură — a relațiilor autentice, sub raportul joncțiunii verticale. Asigurarea și pe mai departe, la debutul fiecărui exercițiu a cadrului tonal determinat prin T —D —T, constituie un obiectiv permanent, care nicicînd nu poate fi neglijat!*

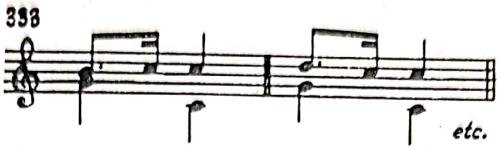
3. NOTA ANTICIPATĂ

În cadențele exercițiilor noastre preliminare am utilizat uneori nota anticipată, înainte de a o fi tratat separat, bazați pe noțiunile însușite în cadrul polifoniei vocale a Renașterii. În timp ce stilul palestrinian a abordat-o doar *numai treptat, descendent,* neerlandezii o întrebuințau și treptat ascendent, uneori chiar și prin salturi diferite. Barocul de asemenea o întrebuințează atît ascendent cît și descendent, cu *precădere treptat, uneori însă și prin salt.* Fiind o *notă străină* disonantă, în momentul apariției în raportul ei cu vocea a doua, *ea prevestește — de obicei pe o durată scurtă — un element aparținînd raportului armonic ce-i urmează.* Frecvent o întîlnim în cadență, în cadrul acordului de dominantă, anticipînd tonica, înaintea celeilalte (celorlalte) voci.

Scanned with OKEN Scanner

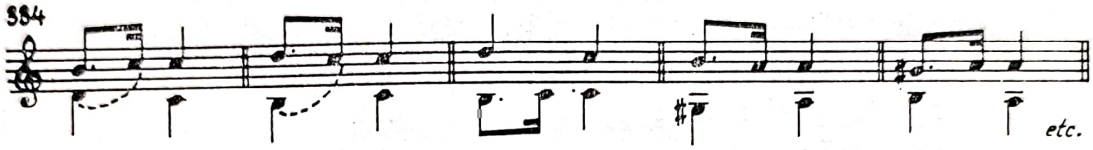
1) Nota anticipată treptat (ascendentă şi descendentă), în cadrul cadenţei :

333



În ambele cazuri, disonanţa ce rezultă din anticipare este cvarta. În afara ei însă putem obţine şi disonanţe mai „dure". Deci se pot aplica şi formele :

334

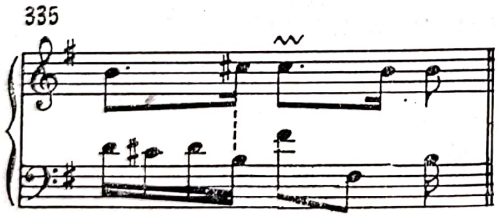


În cazurile de mai sus, — de altfel cele mai tipice pentru cadenţă — nota anticipată apare singură, în timp ce vocea a doua stă pe loc.

Nota anticipată însă poate coincide cu mişcarea celeilalte voci, care evoluînd la un alt element al acordului, face ca disonanţa produsă să fie mai puternică. Şi în aceste cazuri, *disonanţa este produsul îmbinării simultane a două sunete cu funcţii verticale diferite* (unul fiind element constitutiv al acordului, iar celălalt element anticipat al acordului — raportului — *următor*) :

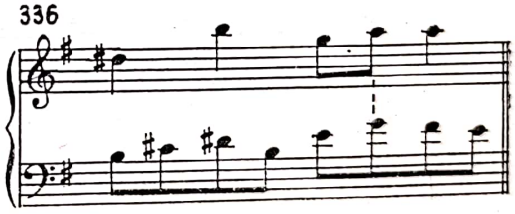
Invenţiunea la două voci în mi

335



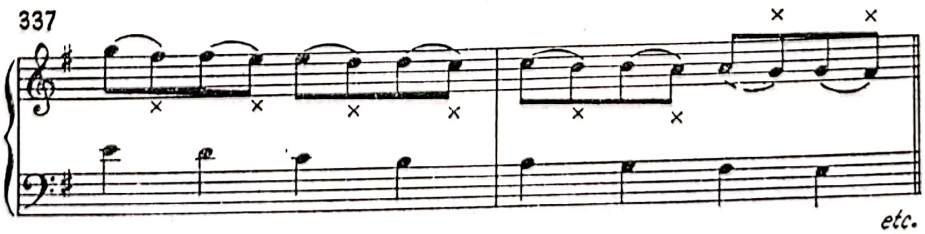
Partita în mi (Air)

336



Nota anticipată se utilizează nu numai în cadenţe. Se pot realiza mai multe note anticipate succesiv, chiar secvenţial. Reproducem un fragment, conţinînd note anticipate secvenţiale, din *Gavotta con variazioni* de Händel :

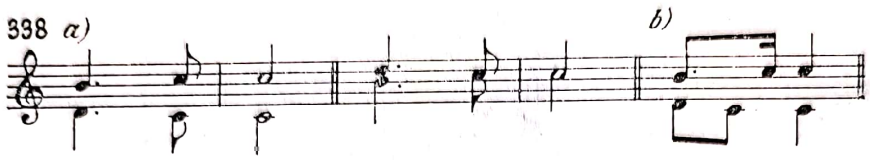
337



Scanned with OKEN Scanner

Este posibilă și anticiparea la ambele voci. În contrapunctul la două voci, anticiparea dublă simultană va fi întotdeauna consonantă și se efectuează în sens contrar (*a*). Aplicîndu-le însă asincronic, se va obține o disonanță (*b*) :

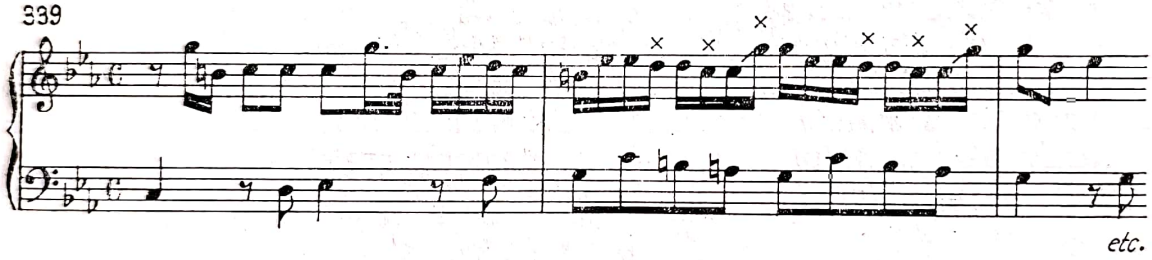
338 *a)* *b)*



Nota anticipată — ca urmare a inovațiilor maeștrilor neerlandezi — se aplică uneori și prin salt. În exemplul ce urmează pe lîngă patru note anticipate treptat, vom întîlni de două ori și nota anticipată *prin salt de cvintă ascendentă* :

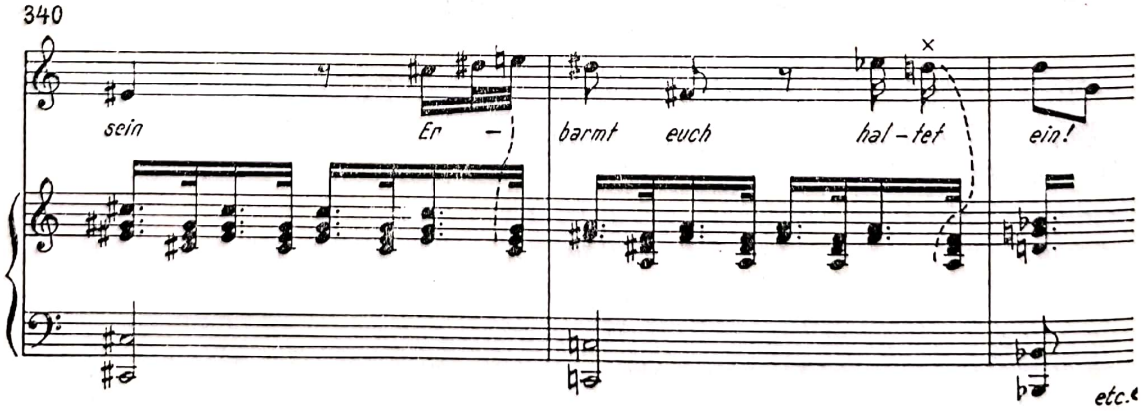
Trio nr. 10 pentru orgă

339



Caracterul disonant al notei anticipate este uneori subliniat prin simultaneitatea notei naturale cu cea alterată suitor, în cazul de față în serviciul modulației enarmonice.

340

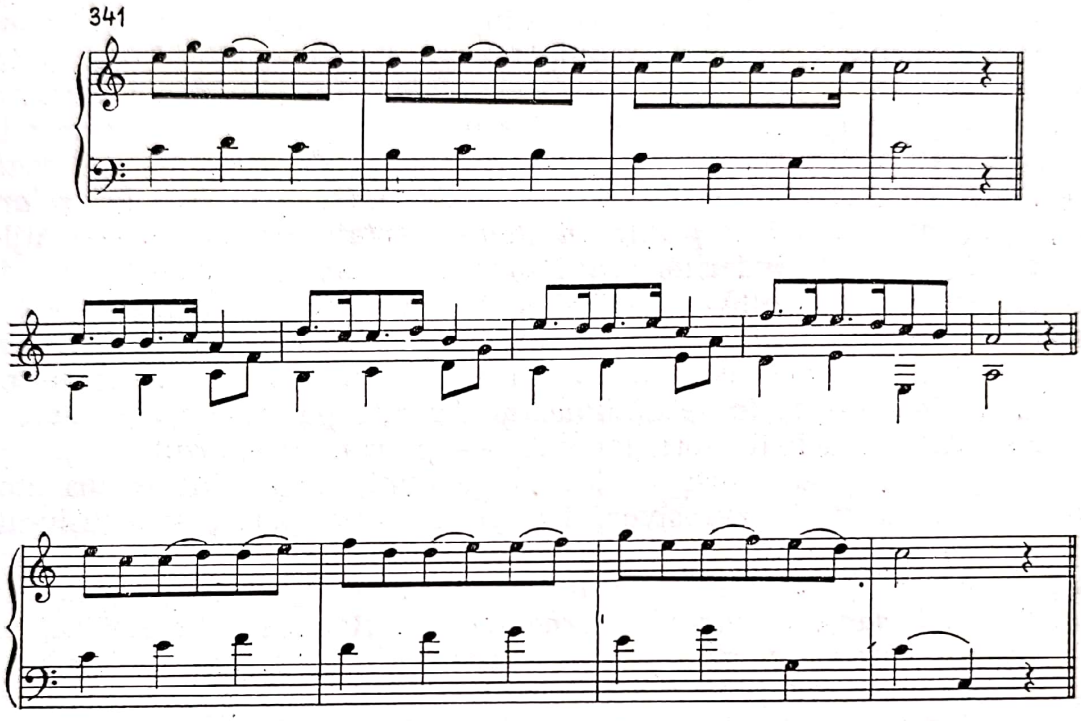


Vom reveni asupra notelor anticipate prin salt, cu ocazia tratării apogiaturii.

Scanned with OKEN Scanner

Fără a acorda o amploare exagerată acestui element, totuşi considerăm utilă construirea unor mici exerciţii practice, conţinînd deocamdată numai note *anticipate treptat coborîtoare şi suitoare.* În acest scop oferim trei exemple scurte, care să servească drept punct de orientare în elaborările noastre :

341



DISONANŢA CA FENOMEN PRIMAR

(Disonanţele expresive)

1. SUSPENSIUNEA

În afara disonanţelor cu funcţie melodico-ornamentală, constituind mai mult un mijloc de înlesnire, în condiţii optime, a conducerii melodice a vocilor şi a compatibilităţii celor două dimensiuni, — tratate în capitolele precedente — cunoaştem şi disonanţe cu *funcţie expresivă de contrast intenţionat faţă de consonanţă, generatoare de tensiune, ce solicită destindere, relaxare.* Aceste disonanţe constituie categoria *suspensiunilor,* cunoscute şi ele din polifonia vocală a Renaşterii. Şi această categorie a disonanţei, datorită mobilităţii vocilor instrumentale şi vocale ale Barocului cît şi polarităţii armonice suferă transformări esenţiale, *ce afectează nu numai modul tratării ei în genere,* — care, precum vom vedea, bene-

Scanned with OKEN Scanner

ficiind de o libertate și diversitate mult superioară, diferă sub atîtea aspecte de tratarea cunoscută din epoca polifoniei vocale, — *dar uneori însăși funcțiunea ei estetică !*

În stilul polifoniei vocale a Renașterii, suspensiunile, abordate cu o severitate rigidă, *au avut un caracter primordial vertical-armonic* — și dețineau o pronunțată funcție expresivă, tensională.

În procesul de joncțiune a două acorduri diferite, elementele componente ale celui dintîi pot evolua toate simultan spre elementele celuilalt. Uneori însă, una sau mai multe din aceste elemente *întîrzie, rămîn în urmă*, provocînd temporar un *conglomerat eterogen, hibrid*, aparținînd ambelor acorduri — relații — ce se succed. Sunetul „întîrziat" plasat de această dată pe timp accentuat în noul acord, în care el deține doar rolul unui „sunet străin de acord", *provoacă o senzație de așteptare încordată, ce necesită lichidarea — rezolvarea — acestei stări „conflictuale" și ambigue, efectuată de obicei printr-un mers treptat descendent* — mijloc clasic al rezolvării întîrzierilor. *În Renaștere există întotdeauna o diferență funcțională evidentă* între disonanța melodico-ornamentală și suspensiune, *contrastul dualist între aceste două categorii* era un fapt real, de netăgăduit. În Baroc însă, acest contrast atenuîndu-se din ce în ce mai mult, *deosebirea între ele se diminuează* datorită pe de o parte faptului că și disonanțele melodico-ornamentale — precum am văzut — puteau fi plasate pe timpi, sau părți de timpi accentuați, constituind cazuri limitrofe cu disonanțele „expresive", iar pe de altă parte, suspensiunile, bucurîndu-se de rezolvări melodice bogate și din ce în ce mai complexe *se asimilează de fapt încetul cu încetul — sub raportul funcțiunii lor estetice — disonanțelor melodico-ornamentale.* Rezolvarea melodică, variată a suspensiunii, izvorînd atît din necesitățile flexibilității și supleței liniilor melodice izolate, cît și ale compatibilității celor două dimensiuni, *reducînd simțitor contrastul între tensiune și relaxare* — ferm prezent întotdeauna în mînuirea „armonică" a suspensiunilor — *facilitează procesul lent de fuziune autentică, sub raportul funcțiunii lor, cu disonanțele melodico-ornamentale.*

Forța expresivă a suspensiunilor renascentiste a fost subliniată și sporită prin sincopă, care contribuia la concentrarea atenției asupra-i, și deci a reliefării ei mai evidente. În afara suspensiunii pregătite prin consonanță, ne vom reaminti din studiul polifoniei vocale, că adesea se utiliza și o formă mai avansată, mai „modernă" — *suspensiunea sincopată autopregătită*, care se rezolvă identic cu sincopa pregătită. Autopregătirea disonanței se aplica în primul rînd disonanței celei mai „blînde", cvartei — denumită în acest caz *cvartă consonantă*, întrebuințată frecvent și de școala romană, apoi uneori disonanțelor mai „dure" (secundă, septimă) care, în cadrul stilului palestrinian, găseau o aplicare rară doar în literatura de madrigal, fiind excluse din stilul liturgic.

De asemenea și al doilea element esențial al sincopei disonante, *rezolvarea sever treptat descendentă*, suferea în polifonia vocală a Renașterii rare modificări : rezolvarea amînată printr-un salt de terță (consonantă) inferioară admisă și de stilul palestrinian, și amînarea rezolvării printr-un salt de cvintă inferioară, experimentată de neerlandezi și ma-

Scanned with OKEN Scanner

drigaliştii englezi, mai puţin conservatori şi promotori curajoşi ai unui spirit inovator. *Iată deci un început promiţător şi perspective nebănuite, deschise de Renaştere tratării de mai tîrziu a suspensiunilor.* Compozitorii Barocului sesizîndu-le, n-au şovăit să le exploateze din plin, astfel încît Bach, întemeindu-se pe experienţele numeroase ale premergătorilor săi, le va mînui cu o dezinvoltură într-adevăr fără precedent, abordînd într-o largă măsură atît suspensiunile autopregătite prin sincopă, apoi cele nepregătite — introduse liber, fără sincope — cît şi maniera rezolvării ornamentale, de o rară bogăţie şi complexitate, puse în serviciul mlădierii suple a vocilor şi a facilitării ţesăturii motivice. *Iată cum legea generalizării — atît de constantă pe tot parcursul evoluţiei istorice a elementelor limbajului muzical — a unor elemente experimentale, viabile, cu caracter particular, aparţinînd unei epoci precedente, se impune şi de astă dată în domeniul tratării disonanţei Barocului!*

În concluzie, în creaţia lui Bach, *fenomenul întîrzierilor se prezintă în realitate sub un aspect multiplu, în care formele vechi „clasice" ale suspensiunii, fără să fie înlăturate, coexistă cu noile cuceriri ale epocii.*

a) Tratarea suspensiunii pe baza principiilor renascentiste

Trecutul nu dispare. Continuînd să existe, îl regăsim, absorbit prin tot ce are el mai bun la temelia artei baroce. Tradiţia, fertilizînd şi îmbogăţind prezentul, constituie şi de astă dată chezăşia progresului autentic, care se dovedeşte a fi rodul simbiozei trecutului cu aspiraţiile spiritului mereu inovator, scrutător a tot ceea ce este nou.

Suspensiunea cu caracter sever vertical, armonic, a Renaşterii, se menţine şi se utilizează deci şi mai departe, în cadrul principiilor ei clasice, expuse amănunţit în volumul precedent al lucrării noastre :

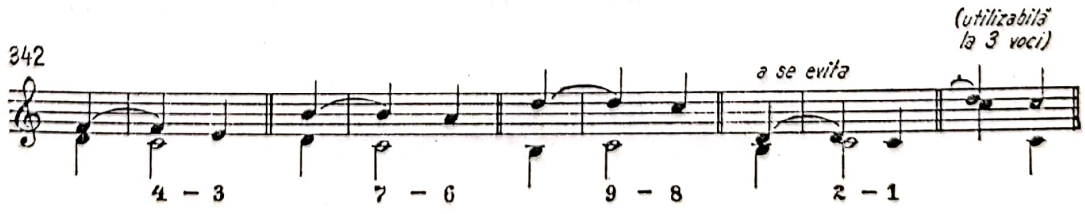
— pregătirea disonanţei printr-o *consonanţă neaccentuată* ;

— *situarea disonanţei pe timp accentuat,* cu raportul între sunetul sincopant şi sincopat de obicei 2 : 1 sau 1 : 1 ;

— *rezolvarea treptat descendentă* a disonanţei pe o consonanţă.

În timp ce în Renaştere, în contrapunctul la două voci, consonanţa pe care se rezolva o disonanţă trebuia să fie „imperfectă", în Baroc se tolerează şi consonanţa „perfectă" în afara rezolvării secundei la unison (2-1).

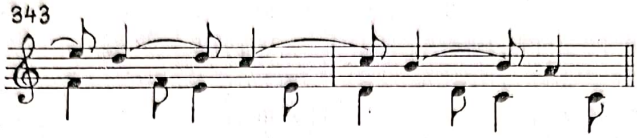
1) În contrapunctul la două voci, epoca Barocului utilizează deci următoarele suspensiuni *la vocea superioară* :



O sonoritate optimă ne va oferi desigur întîrzierea 7-6. Adesea survine în literatură și în formă de lanț secvențial.

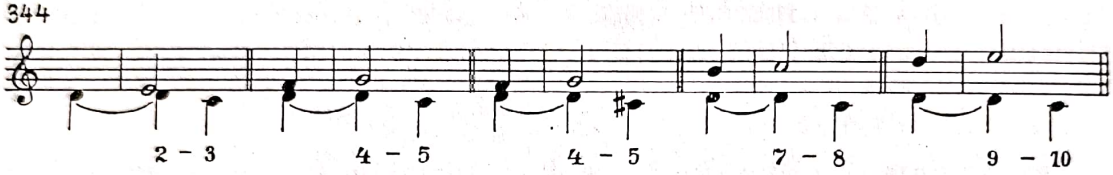
Fuga în la pentru orgă

343



Suspensiuni utilizabile la vocea inferioară :

344

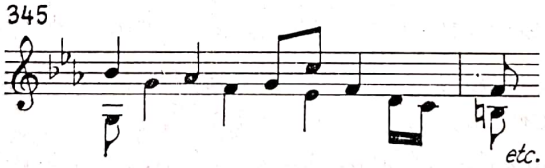


Rezolvările la cvinta perfectă sau micșorată și la octavă sînt deci utilizabile.

Cele mai des abordate sînt, firește, 2-3 și 9-10.

Fuga în do (W.Kl. II)

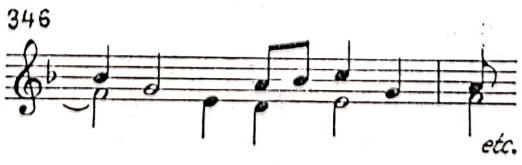
345



Raportul inițial al celor două voci poate fi schimbat uneori, *înaintea rezolvării.* Astfel în următorul fragment, raportul inițial de cvartă se transformă în secundă *pentru a se rezolva nu într-o cvintă micșorată, ci într-o terță, creionînd conturul armonic al raportului, aparent intervalic :*

Fughetta super Lob sei dem allmächtigen Gott (pentru orgă)

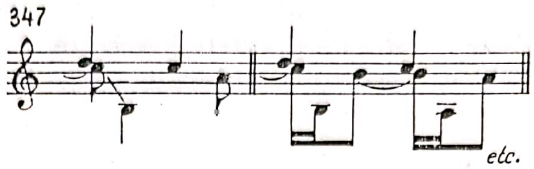
346



Scanned with OKEN Scanner

De asemenea, rezolvarea treptată se poate efectua uneori prin substituire la octavă (schimbare de registru) :

347

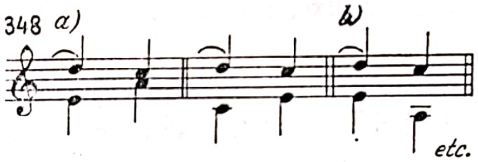


Cu toate că suspensiunile în contrapunctul la două voci, se rezolvă *cu predilecție tot pe consonanțe primare*, se pot însă utiliza și rezolvările pe consonanțe secundare — în afara suspensiunii de 2-1.

În cazul suspensiunilor plasate la vocea inferioară, în afara rezolvării pe cvintă perfectă, suspensiunea se poate rezolva *și pe cvintă micșorată*, care, fiind interval semidisonant va avea un mers dat, cunoscut. Rezolvarea aceasta — știm — era cunoscută și în Renaștere.

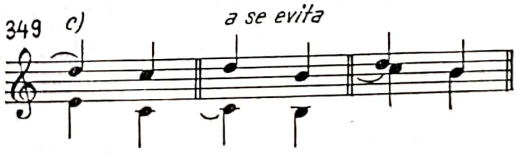
2) Vocea a doua nu va trebui firește să stea pe loc în momentul rezolvării ; ea va putea face, *în cazul mișcării simultane* (în durate egale) a vocilor, un salt consonant la un alt element al acordului de preferat în sens contrar (*a*), fără a exclude și posibilitatea unui salt în aceeași direcție (*b*) :

348 *a)* *b)*



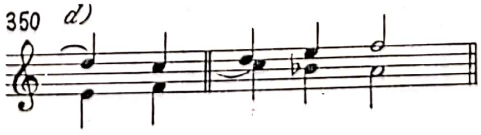
Saltul în aceeași direcție va fi — în genere — nedorit doar atunci, cînd dă naștere la succesiunile 7-8, 9-8 sau 2-1, în cadrul rezolvării suspensiunii (*c*) :

349 *c)* *a se evita*



Vocea a doua poate progresa și treptat în sens contrar (*d*) :

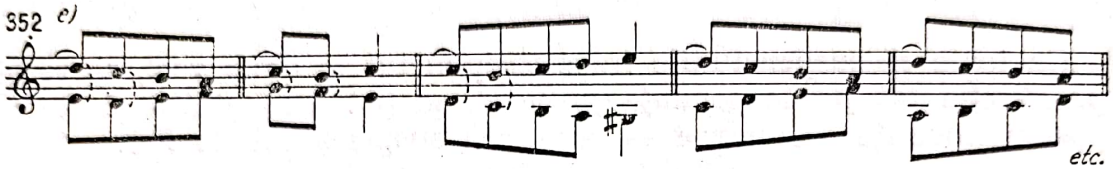
350 *d)*



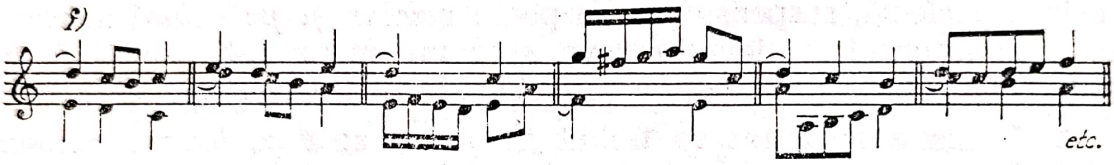
Scanned with OKEN Scanner

Va putea, de asemenea, efectua și diferite note ornamentale, fie în mișcare simultană (*e*) fie în durate diferite ale vocilor (*f*) [1]. Cazul din urmă, conferind vocilor un grad de diferențiere ritmică sporită, va înlesni într-o măsură mai evidentă realizarea obiectivelor majore ale structurii polifonice : individualizarea și independența vocilor. În toate cazurile vom putea obține fie disonanțe paralele tolerate, fie disonanțe ornamentale multiple, succesive :

352 *e)*



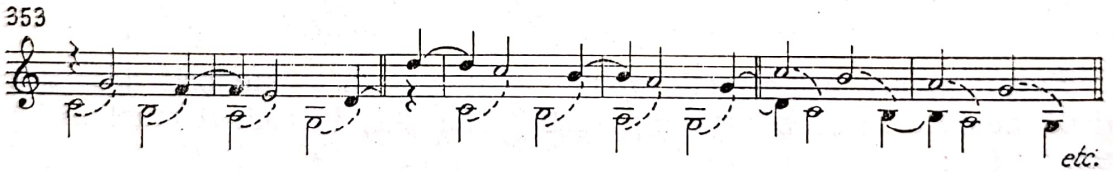
f)



În ultimul exemplu avem *aparent* o rezolvare de 2-1 la vocea superioară. De fapt această interpretare ar fi inexactă, avînd în vedere că discantul *efectuînd doar o notă de schimb inferioară*, provoacă această aparență, *care în realitate constituie totuși o întîrziere de 2-3 a vocii inferioare.*

3) *Vom evita succesiuni secvențiale de sincope de 6-5 sau 9-8 și 7-8* pentru a nu obține pe timpi accentuați cvinte, respectiv octave paralele :

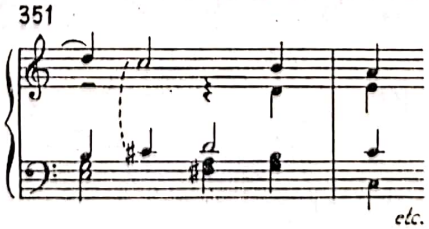
353



[1] Maniera aceasta — știm — apare timid și în creația palestriniană. Aspecte inedite va prezenta însă creația madrigaliștilor englezi, care aplicîndu-le obțineau asperități verticale surprinzătoare. Astfel în exemplul de mai jos, întîrzierea fundamentalei coincide, în momentul rezolvării, cu *forma ei alterată suitor*, aplicată ca notă de pasaj, la o altă voce, impulsionînd, într-o măsură remarcabilă îmbogățirea tratării disonanței în epoca Barocului.

J. Farmer (1560—?) : *Fair Nymphs, I Heard one telling.*

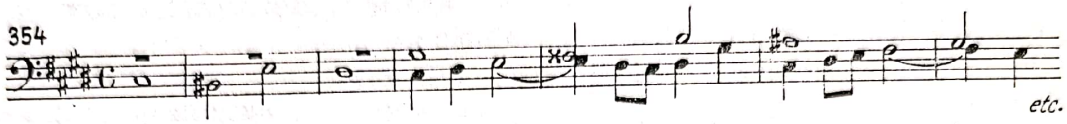
351



Scanned with OKEN Scanner

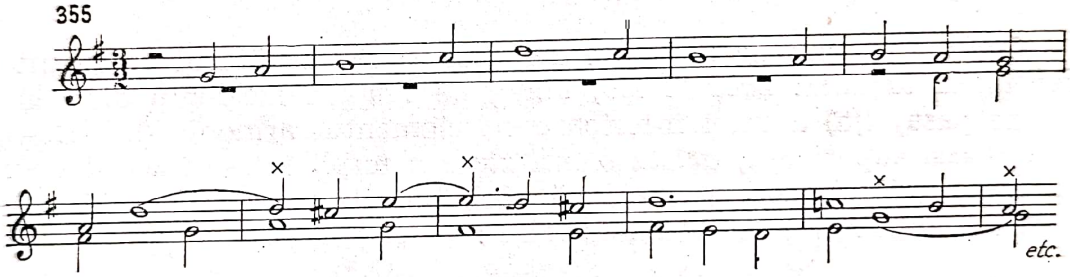
4) În stilul palestrinian liturgic, sincopa disonantă se aplica — în genere — numai în cazul *unor durate de timpi întregi*. Sincope pe durate fracționale surveneau doar în literatura laică. Rar se întîlnesc sincope mai lungi de doi timpi. În Baroc, cu toate că sincopa se aplică adesea *duratelor fracționale, este prezentă și suspensiunea în spiritul Renașterii, deci pe timpi întregi* :

Fuga în do diez (W.Kl. I)

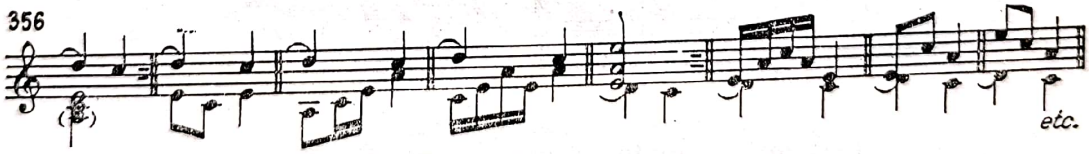


5) În polifonia vocală a Renașterii se *prefera distribuirea disonanței pe timpul al doilea al măsurilor ternare*. În Baroc, ea se întrebuințează atît pe timpul al doilea, cît și pe timpul întîi :

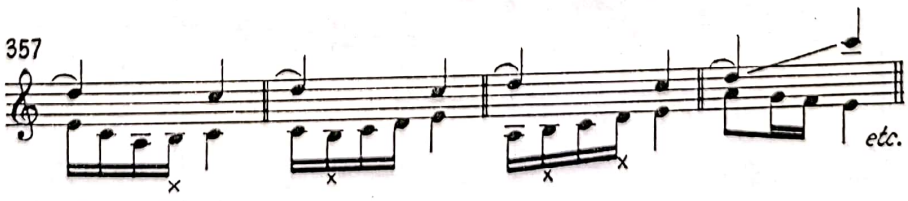
Fuga super „Allein Gott in der Höh'sei Ehr (pentru orgă)



6) Uneori vocea a doua descompune figurativ o entitate cu caracter armonic (din 2-3-4 sunete) :



Între elementele acordului se pot intercala și note melodico-ornamentale, iar disonanța se poate rezolva, rar, și prin schimbare de registru, la octavă :



Scanned with OKEN Scanner

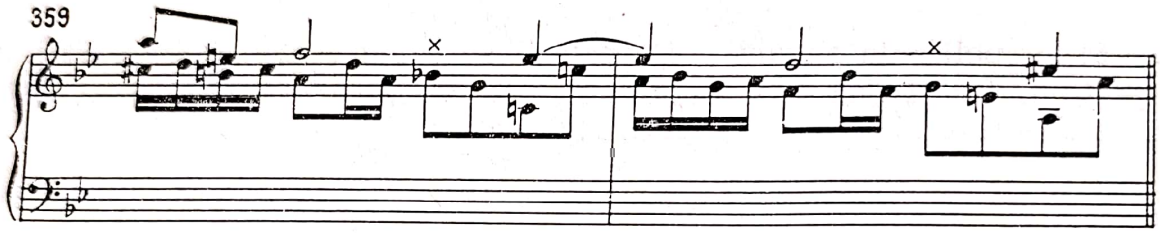
În cazul unui acord de septimă dominantă :
În loc de :

358

Firește, o succesiune secvențială de acorduri de septime dominante, este posibilă doar într-un cadru modulatoric :

Fuga în sol pentru orgă

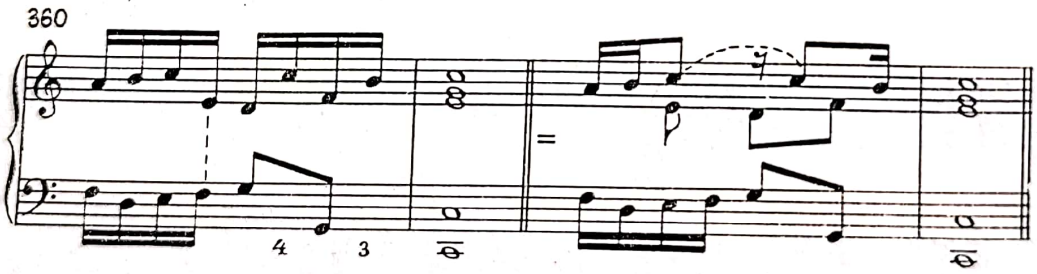
359



etc.

Contextul armonic se va sesiza ușor și în următorul fragment din *Invenţiunea la două voci în Do,* unde, pe lîngă coincidența disonantă a notei de pasaj (*fa*) a vocii inferioare cu elementul armonic (*mi*) descompus la vocea superioară, *există o întîrziere a terţei într-un acord de septimă dominantă,* descompus la două voci. Încheierea acordică a lui Bach, înlătură — credem — orice nedumerire :

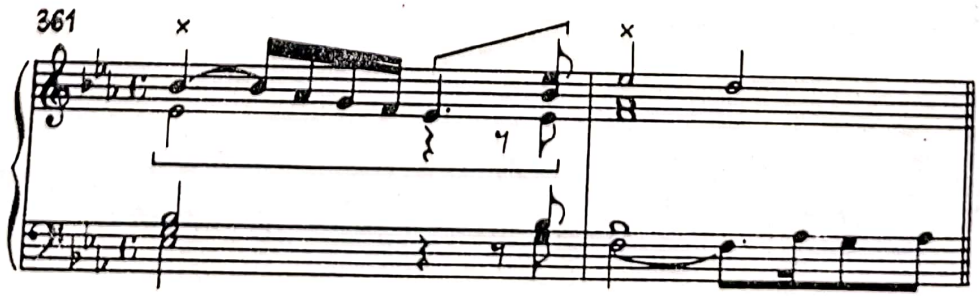
360



7) Durata disonanței poate depăși oricînd durata unui timp, ceea ce în stilul palestrinian survenea, doar, rar :

Preludiul și fuga în Mi bemol pentru orgă

361



Scanned with OKEN Scanner

Raportul între pregătire și disonanță — în pofida fărămițării celei dintîi — *este fie 1 : 1 sau 2 : 1, în nici într-un caz însă nu 1 : 4, precum pare.*

b) Aspecte noi ale tratării suspensiunii

În capitolul precedent am expus aspectele tratării suspensiunii sincopate în cadrul principiilor — în fond — comune cu ale Renașterii, întregindu-le însă totodată cu unele amănunte, specific baroce.

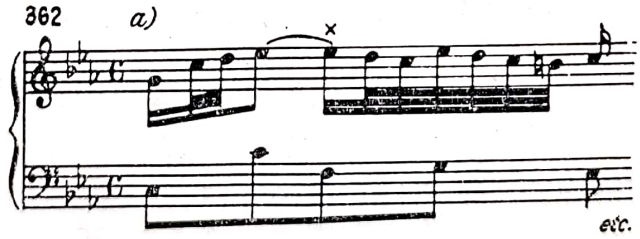
De astă dată vom trata elementele proprii, *inovatoare*, ale Barocului, respectiv ale creației bachiene, avînd și ele afinități multiple cu antecedentele istorice ale artei *prepalestriniene* și îndeosebi cu cea flamandă și engleză. Precum s-a mai subliniat în introducerea acestui capitol, normele de tratare ale suspensiunii baroce au fost mult lărgite față de cele renascentiste cu elemente diverse, care solicită o expunere amănunțită.

A

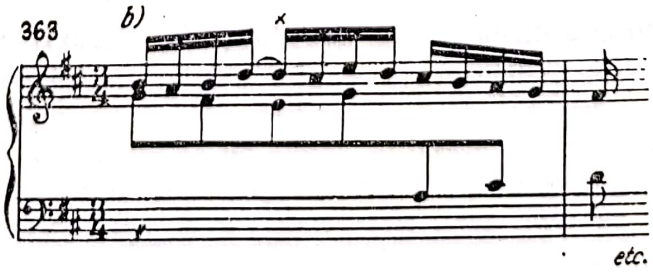
Pregătirea suspensiunii putea să difere față de cea renascentistă din punctul de vedere al duratei, al calității și al raportului între elementul sincopant (antecedent) și sincopat (consecvent).

1) *Durata elementelor sincopant și sincopat* — în afara duratei de un timp întreg, constituind cazul tipic al suspensiunii palestriniene — *se concretiza adesea în durate fracționale* ($^1/_2$, $^1/_4$ *de timp*) :

Partita în do (Andante)

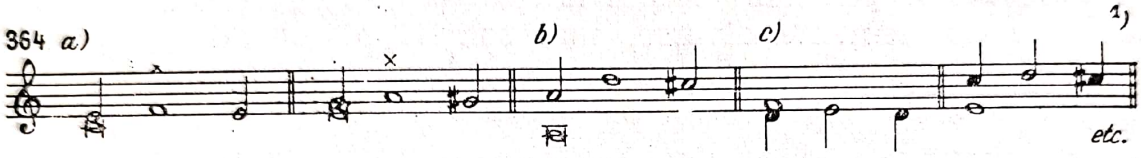


Partita în Re (Sarabanda)



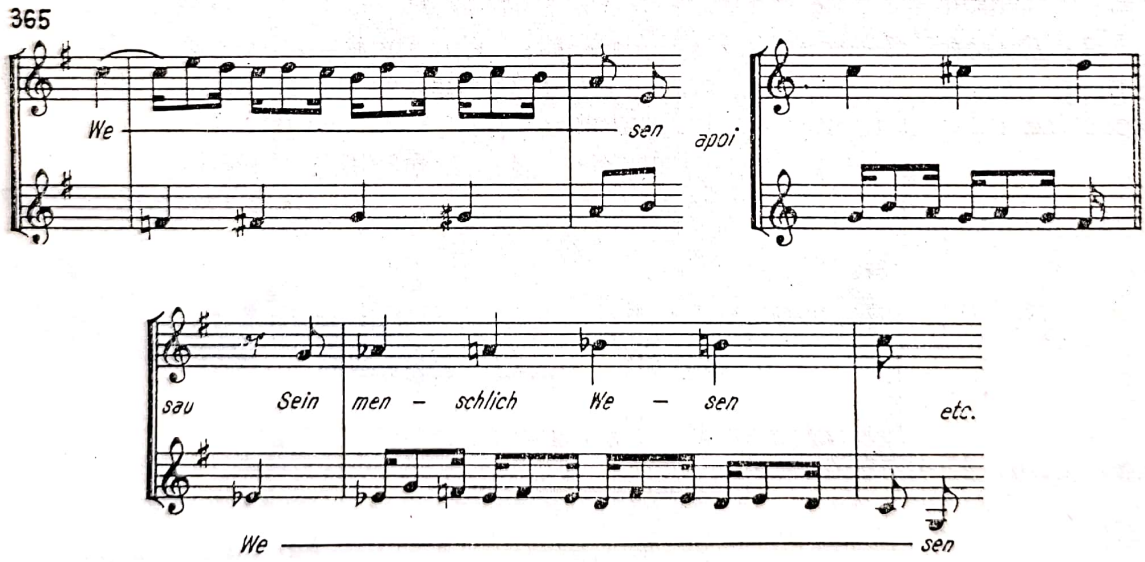
Scanned with OKEN Scanner

2) *Pregătirea disonantă.* Cu toate că norma generală în pregătirea suspensiunii renascentiste era pregătirea consonantă, totuși arta Renașterii cunoștea unele cazuri — preluate parțial chiar și de către școala romană, pătrunsă de un spirit sever selectiv — ale suspensiunii *autopregătite*, cu rezolvarea convențională, treptat descendentă. Autopregătirea se aplica în primul rînd cvartei, disonanței celei mai puțin aspre, *(cvartă consonantă), care se introducea printr-un mers treptat ascendent* (*a*). Neerlandezii o aplicau, rareori, chiar și *printr-un salt de cvartă ascendentă (b).* Ca o inovație mai curajoasă a epocii — care a avut o influență stimulatoare asupra artei baroce — se aplicau în afara cvartei și disonanțe mai aspre (secunda, septima) în forma autopregătirii, survenite foarte rar și în creația laică palestriniană (*c*), ca o dovadă în plus că tehnica stilurilor diferitelor epoci evoluează organic, continuativ, cu sau fără salturi șocante :



Iată-le în creația lui Bach, tratate fie prin mers treptat, fie prin salt cu durate scurte, fracționale :

Cantata *Gelobet seist Du*



Uneori autopregătirea poate debuta și la unison, cu condiția efectuării unui salt corespunzător la vocea a doua în mișcarea contrară (*a*)

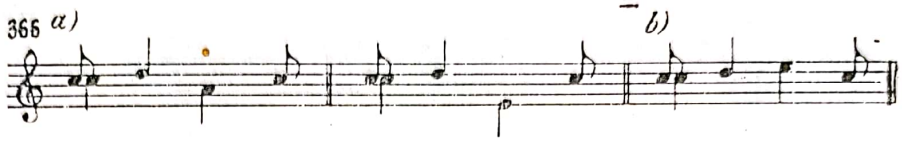
---

[1] În timp ce întîrzierea pregătită, ritmic nu se realiza întotdeauna și în mod necesar prin sincopă, disonanța pregătită pe timp slab premergător putînd fi repetată și nesincopat pe timp tare, *întîrzierea autopregătită este prin excelență și exclusiv sincopată.*

Scanned with OKEN Scanner

sau chiar directă, prin încrucișarea vocilor (*b*) :

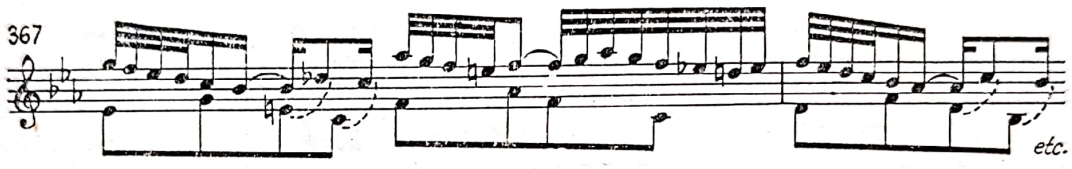
366 *a)* *b)*



Autopregătirea unor intervale semidisonante provoacă uneori succesiuni de septime — octave tolerate :

Partita în do (Andante)

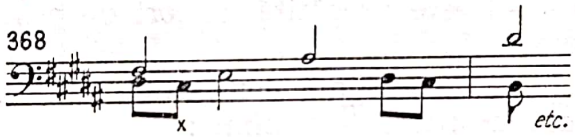
367



Sincopa autopregătită poate fi precedată și de o disonanță ornamentală :

Fuga în Si (W.Kl. II)

368



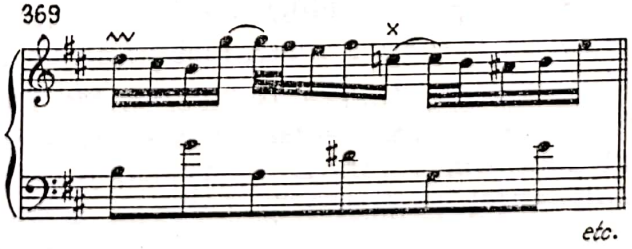
Autopregătirea disonanței, fiind o moștenire a Renașterii, reprezintă de fapt un „arhaism", reluarea unei practici vechi, multiseculare.

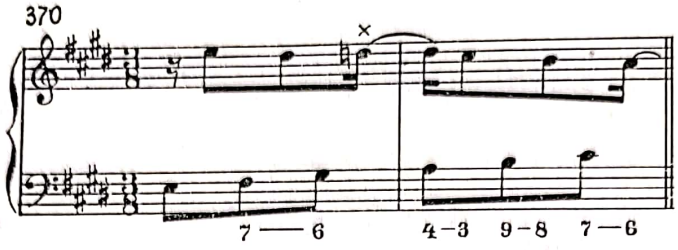
Constituind sursa istorică a *pregătirii disonante* propriu-zise a suspensiunii, o putem asimila cu aceasta, *avînd semnificația comună a admiterii pregătirii disonante a suspensiunilor, care consemnînd un progres real în domeniul mînuirii lor, nu mai poate fi ignorată nici în problema stringentă a restabilirii adevărului istoric în ceea ce privește atitudinea veridică a lui Bach față de problema tratării disonanței și nici în procesul de învățămînt, care nu poate fi rupt de realitatea artistică.*

Pregătirea suspensiunii prin semidisonanțe fiind curentă, *ea se include — contrar codificărilor scolastice — între elementele obișnuite ale tratării disonanței bachiene :*

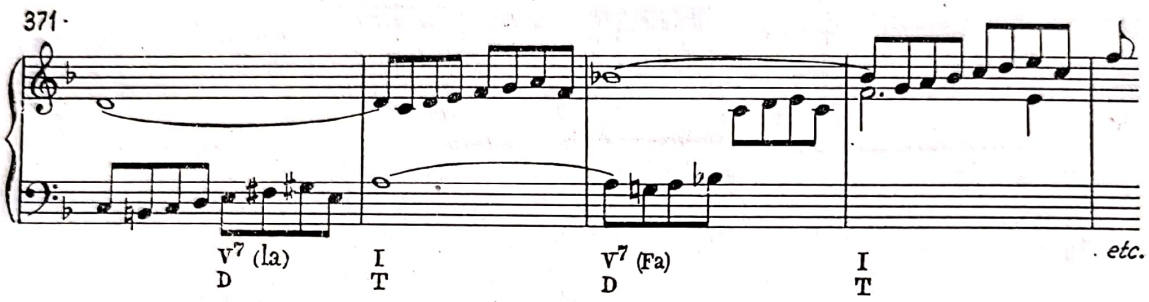
Partita în Re (Sarabanda)

369





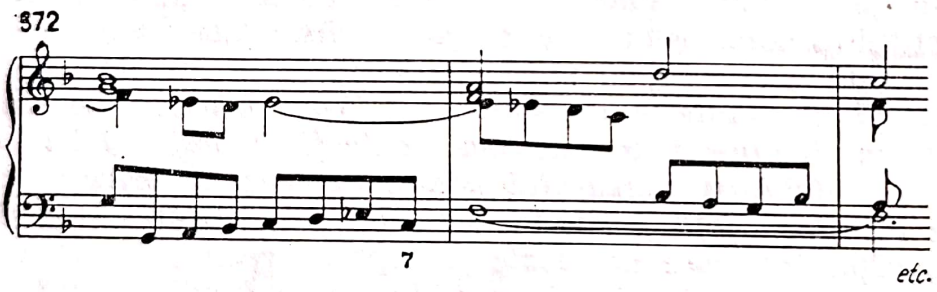
Fuga sopran Magnificat (pentru orgă)



Întîrzierea de 4—3 este pregătită, uneori de o septimă dominantă, sau numai de elementele ei.

În afara acordului de septimă dominantă pot servi pregătirii unei suspensiuni şi *celelalte acorduri de septime* :

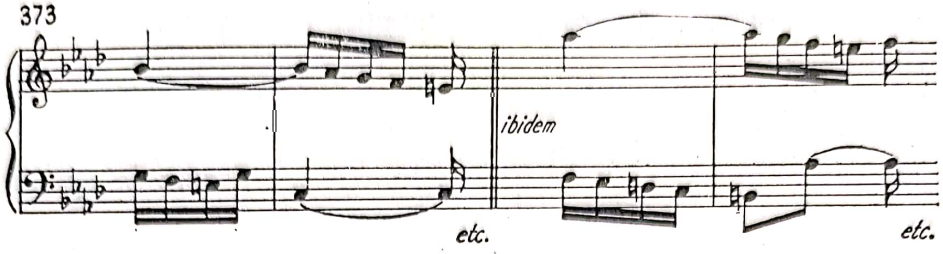
Fuga sopran Magnificat (pentru orgă)



În timp ce în polifonia vocală renascentistă, antecedentul sincopei (pregătirea) era consonant, iar consecventul disonant, la Bach acest raport, uneori, *se poate inversa chiar*. După un antecedent disonant, sau semidisonant, poate urma un consecvent consonant, subliniind adevărul că apariţia disonanţei devine din ce în ce mai nestingherită, liberă chiar. Acest caz de altfel, precum o vom vedea mai tîrziu în capitolul | C |, se asimilează rezolvării disonanţei prin rămînerea pe loc.

3) Raportul de durate între antecedent şi consecvent poate diferi şi el, faţă de uzul polifoniei vocale a Renaşterii. În afara raportului de 2 : 1 sau 1 : 1 — de altfel cu frecvenţa cea mai mare — găsim şi raporturi de 4 : 1 :

373

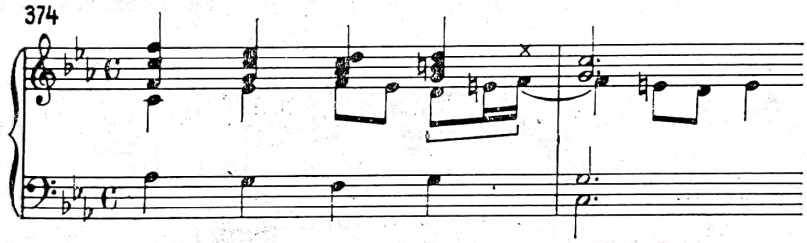


Uneori raportul clasic între ele poate fi şi inversat (1 : 2 sau 1 : 1/2 etc.).

În exemplul ce urmează, raportul antecedentului — realizat, mai bine zis finalizat, prin septima dominantă, pare a fi 1 : 4 faţă de consecvent. Totuşi în astfel de cazuri pledăm pentru raportarea *globală a formulei acordice* faţă de disonanţa ce-i urmează, constituind, în concluzie, relaţia de 1 : 1.

O Gott, du frommer Gott (pentru orgă)

374



B

În ceea ce priveşte *rezolvarea treptată a disonanţei,* ea poate de asemenea diferi atît sub raportul sensului în care se efectuează, cît şi a *lărgirii sferei de „relaxare" ce urmează disonanţei* sincopate ; este dovada unei toleranţe crescînde faţă de unele disonanţe (semidisonanţe) pe cale de a se metamorfoza încetul cu încetul — sub efectul lor psihic — în consonanţă, ca o conformare a tezei weberniene că diferenţa între ele nu este esenţială, *ci graduală, doar.*

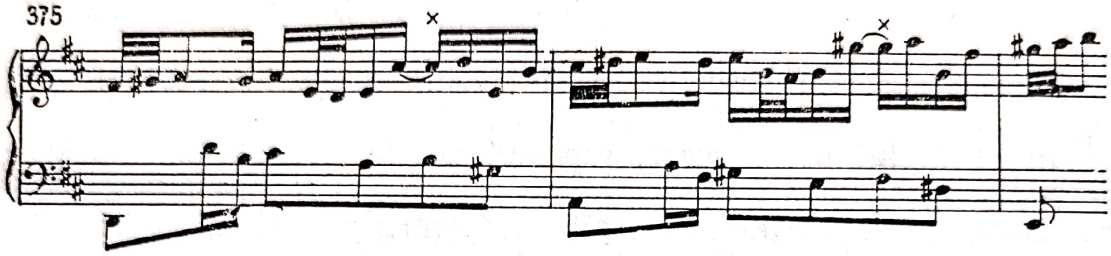
[1] Uneori — precum vom vedea cu ocazia tratării rezolvărilor ornamentale ale suspensiunii — survin adesea şi raporturi aparente de 4 : 1 sau 8 : 1, în realitate ele fiind însă 1 : 1. De altfel chiar şi raporturile prezentate sînt susceptibile de o atare interpretare.

Scanned with OKEN Scanner

1) În afara rezolvării „clasice“ — treptat descendente — *predominantă și în arta Barocului*, se mai aplică, tot ca o reluare a unor experimentări vechi flamande, și rezolvarea *treptat ascendentă*, de preferat la *semiton diatonic* :

Partita în Re (Sarabande)

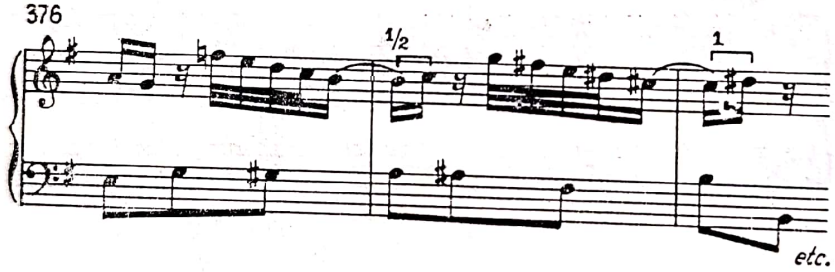
375



mai rar la un ton întreg, mai ales în cazul secvențelor :

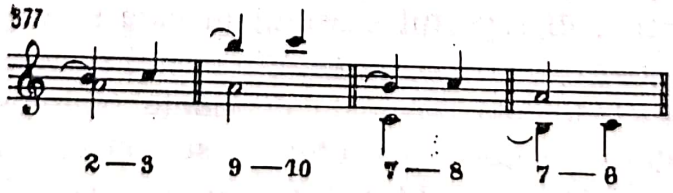
Partita în mi (Courante)

376



Rezolvările ascendente optime sînt : 2—3, 9—10, 7—8 la vocea superioară și 7—6 la cea inferioară :

377

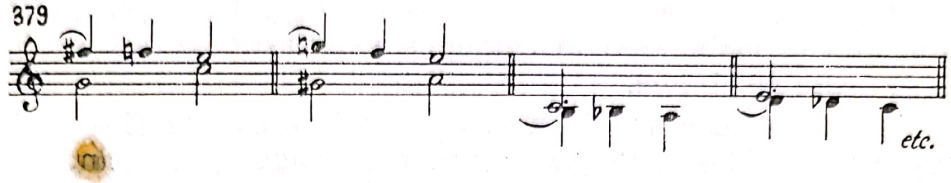


2) Lărgind sfera pregătirii suspensiunii prin admiterea semidisonanțelor, *este firesc ca ele să poată servi și rezolvării unor disonanțe mai aspre*. Vechiul principiu al juxtapunerii rigide a disonanței față de consonanță se atenuează deci *prin intercalarea unei semidisonanțe între ele.*

Scanned with OKEN Scanner

În acest caz, rezolvarea pe semidisonanță fiind o etapă intermediară, ea trebuie continuată spre o consonanță :

379



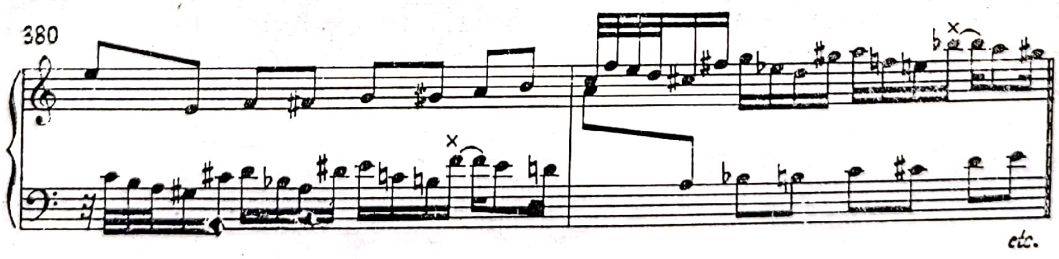
C

În toate cazurile de pînă acum, disonanța, pregătită fie pe consonanță — forma predominantă a tratării suspensiunii și în arta lui Bach — fie pe semidisonanță, se rezolva într-o manieră comună, și anume *treptat*. Cu toate că și această fază se caracterizează — repetăm — prin mers *treptat coborîtor*, considerat ca forma cea mai propice a relaxării, se aplica însă — precum am văzut — din ce în ce mai des și *rezolvarea treptat ascendentă*, cu precădere la semiton, al cărei efect *se asimila rezolvării treptat descendente*.

Ca o îmbogățire și diversificare a rezolvării suspensiunii, arta bachiană utilizează în acest scop și *rămînerea pe loc* a disonanței, care se include ca un element component al acordului sau relației intervalice ce-i urmează. Adesea, procedînd prin durate fracționale rezolvarea este urmată îndată de autopregătirea unei noi (semi) disonante. ce se rezolvă, la rîndul ei, tot prin acest mijloc :

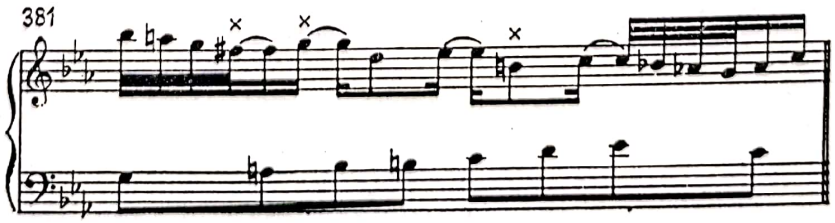
Preludiul la fuga în la (W.Kl.II)

380



Partita în do (Andante)

381



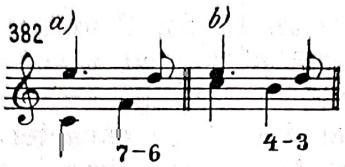
EXERCITII PRELIMINARE

În scopul realizării unor exerciții preliminare, care să includă elementele cele mai importante — tipice — ale capitolelor tratate, ne vom angaja din nou în elaborarea în comun a unor astfel de exerciții, la început cît se poate de simple.

Să plecăm de la suspensiunile cele mai frecvente (7—6, 4—3 la vocea superioară și 2—3, 9—10 la vocea inferioară), aplicîndu-le, deocamdată, pregătirea obișnuită, consonantă.

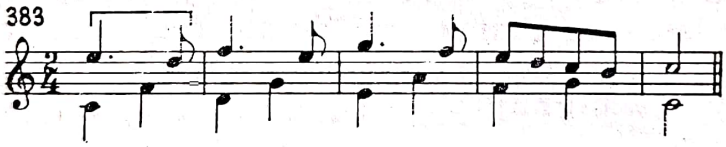
Să construim cîte un model scurt și simplu. Pentru a evita cvinte și octave pe timpii accentuați, *vom prefera și de astă dată stabilirea unui raport incipient de terță (sau decimă) între cele două voci* :

382



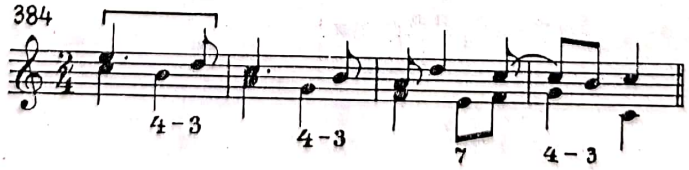
Să le repetăm secvențial, la interval de secundă superioară, adăugîndu-le la sfîrșit cîte o cadență. Vom observa că progresia secvențială se realizează prin raporturi autentice, determinînd, în același timp, și cadrul tonal :

383



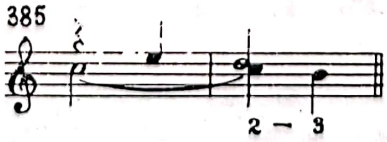
În realizarea exercițiului al doilea — dacă este nevoie — putem include și o suspensiune a septimei, abordată în exemplul precedent. Generarea unor relații plagale în cadrul progresiei secvențiale nu este exclusă în stilul bachian :

384



Să construim în continuare un model scurt cu întîrzierea de 2—3, la vocea inferioară :

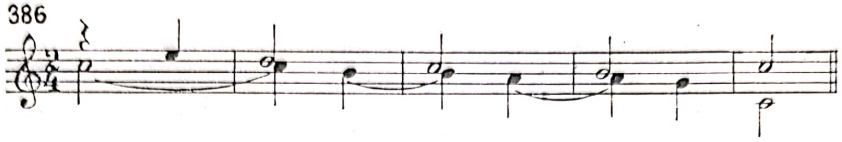
385



Scanned with OKEN Scanner

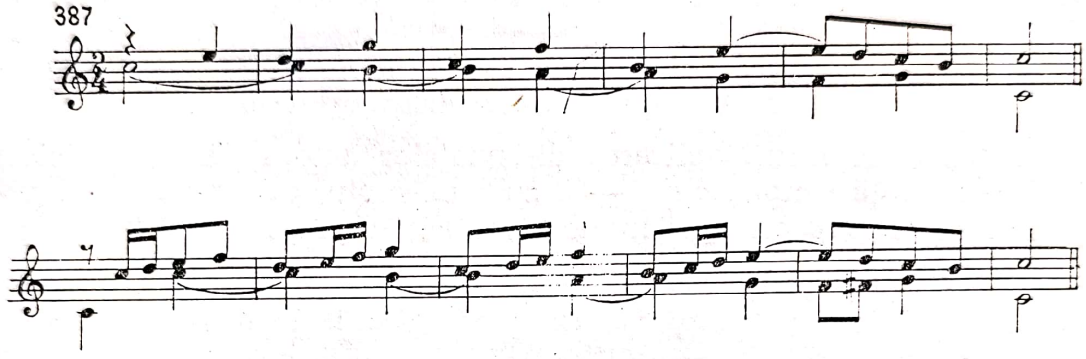
Repetîndu-l secvențial și încheindu-l cu o cadență, obținem :

386



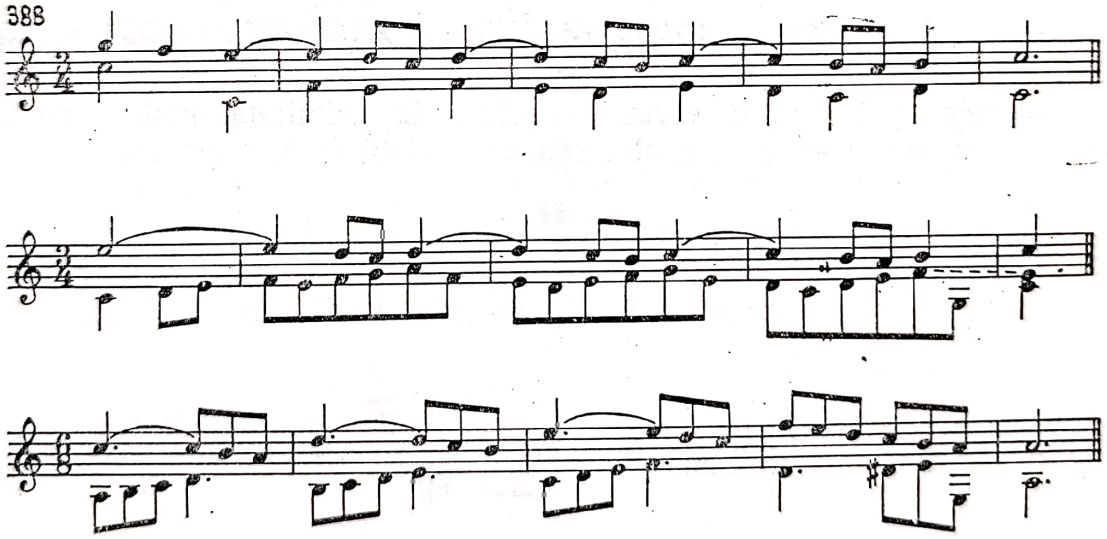
Să îmbogățim de astă dată vocea a doua întîi printr-un salt consonant în mișcare contrară, apoi eliminînd saltul prin intercalarea notelor de pasaj. La vocea inferioară vom putea — în cadență — aplica alterația suitoare a treptei IV :

387



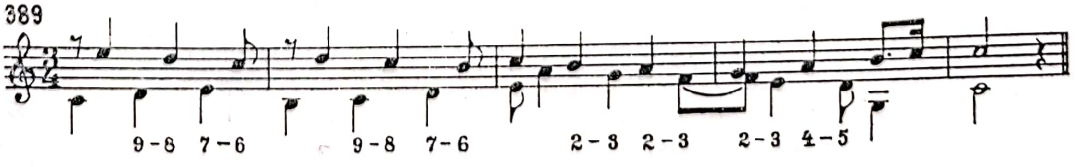
Ornamentarea vocii a doua este posibilă și în cazul suspensiunilor 7—6. Iată cîteva aplicări variate :

388



Într-un model putem include și două suspensiuni diferite — în mișcare contrară a vocilor — ; de asemenea, se vor putea înlănțui și două secvențe diferite, *exercițiul păstrîndu-și însă omogenitatea, într-o măsură optimă,* prin derivarea formulei a doua din cea dintîi :

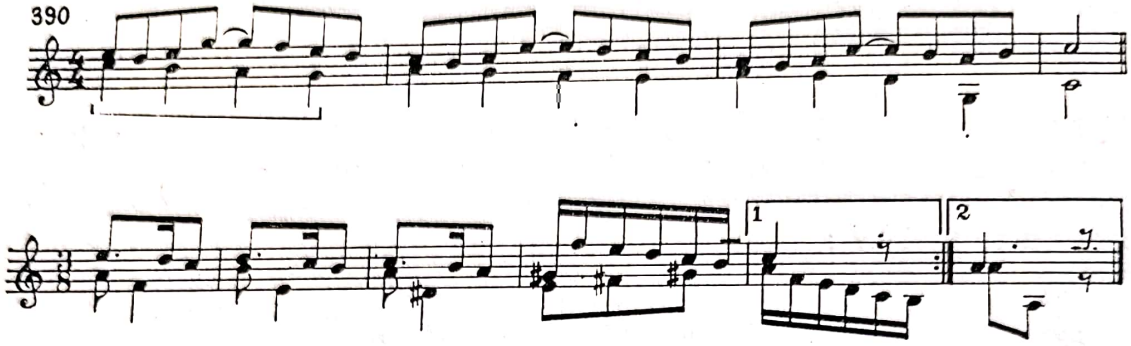
389



Scanned with OKEN Scanner

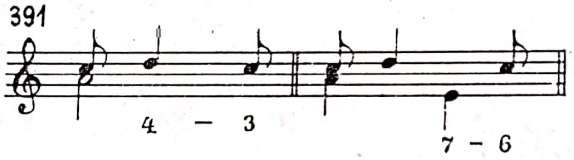
Să încercăm să introducem sincopa printr-o linie melodică mai suplă, utilizînd, în acest scop, sunete ornamentale :

390



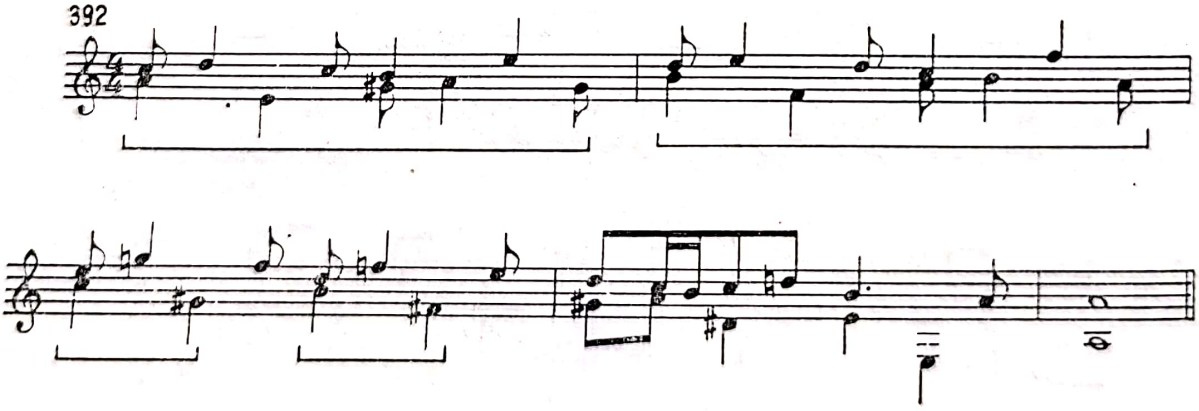
Pentru a ne însuși aplicarea disonanțelor autopregătite, să folosim o celulă sincopată simplă, de 4 — 3 spre exemplu, care prin saltul vocii a doua se va transforma apoi într-o suspensiune pregătită de 7 — 6 :

391



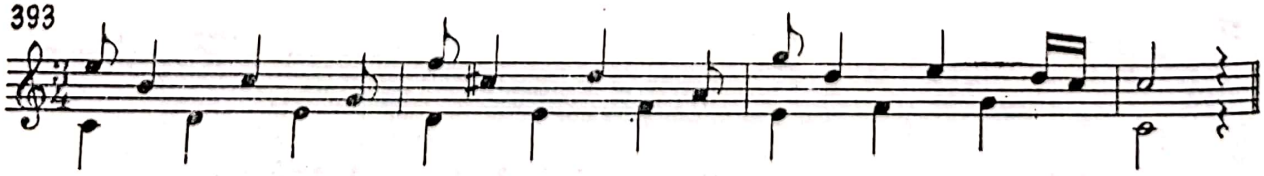
Continuînd-o prin imitație la vocea a doua, în mișcare alternativă, obținem modelul pe care-l vom repeta la secunde superioare. Îi vom adăuga apoi o nouă variantă secvențială neimitată, înainte de a-l încheia. Omogenitatea exercițiului este respectată și în acest caz :

392



În încheiere să corelăm autopregătirea disonanței cu rezolvarea ei prin rămînere pe loc :

393



Scanned with OKEN Scanner

Exerciţii practice. Recomand, în vederea mînuirii aspectelor multilaterale ale suspensiunilor pregătite şi autopregătite, aprofundarea temeinică în primul rînd a materialului expus în capitolele precedente, precum şi studierea exerciţiilor preliminare schiţate mai sus. *Consider de asemenea utilă transpunerea şi executarea acestor mici exerciţii la pian, în cît mai multe tonalităţi.*

Se vor aborda cazurile cele mai frecvente (4—3, 7—6, 2—3, 9—10). Suspensiunile ce se rezolvă pe consonanţe secundare, *le vom întrebuinţa în cadrul unor modele secvenţiale urmate sau precedate de o altă suspensiune ce se rezolvă pe o consonanţă primară.*

Izolat — nesecvenţial — se-nţelege se vor putea utiliza oricînd, cu grija să nu se repete în formă de lanţ, una după alta, provocînd cvinte sau octave accentuate.

În ceea ce priveşte raportul între antecedent şi consecvent, se vor întrebuinţa *raporturile „clasice" 2 : 1 şi 1 : 1, deocamdată. Repetăm — în faza actuală, obiectivul primordial fiind însuşirea cît mai sigură şi complexă a aplicării suspensiunilor, se va lucra cît mai simplu, valorificînd pînă la maximum principiul unităţii şi omogenităţii materialului muzical abordat în cadrul unui exerciţiu, evitînd orice balast inutil, ce ar afecta principiul de bază al creaţiei bachiene : economia materialului şi a mijloacelor utilizate. Se va da o atenţie deosebită — pe cît posibil — caracterului funcţional al exerciţiilor practice, precum şi fixării cadrului tonal la începutul exerciţiilor.*

Firește nu se va neglija nici includerea în cadrul exercițiilor a aspectelor caracteristice tratării disonanței melodico-ornamentale, abordate în capitolele antecedente.

D

Rezolvarea ornamentală a suspensiunii

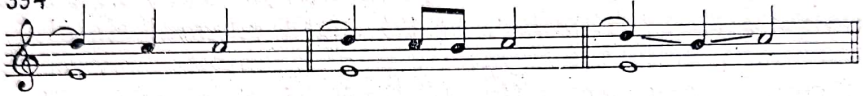
Polifonia Barocului marchează un aport substanţial, prin generalizarea şi larga îmbogăţire a rezolvărilor melodico-ornamentale, *constituind o adevărată cotitură, un real salt calitativ, în domeniul tratării suspensiunilor,* faţă de modul rigid-armonic, al stilului palestrinian. Ele se rezolvau — în trecut — în majoritatea covîrşitoare a cazurilor, schematic, prin coborîre treptată, cunoscînd abia cîteva cazuri limitative de rezolvare timidă ornamentală, din care, de fapt, *numai una singură constituia o rezolvare amînată propriu-zisă* (printr-un salt de terţă consonantă inferioară). În Baroc în schimb, compozitorul — în cadrul unor principii de ordin general — *subordonează tratarea ornamentală a suspensiunilor întotdeauna necesităţilor lineare, şi realizării compatibilităţii celor două dimensiuni,* dovedind o inventivitate şi o bogăţie necunoscute pînă atunci. În acest nou climat al reglementării ei, disonanţa propriu-zisă atrofiată, redusă de obicei la o durată scurtă, fracţională, devenind astfel adesea imperceptibilă, se impune auzului mai anevoios şi se *diluează* în curgerea

Scanned with OKEN Scanner

lină, sau în goana trepidantă a vocilor. Funcțiunea ei tensional-expresivă, în aceste condiții noi, reducîndu-se considerabil, dispare chiar cu desăvîrșire, fiind nevoiți uneori să urmărim „rezolvarea" spre a o identifica măcar vizual. Disonanța se pierde în astfel de cazuri pe neobservate în șerpuirea ondulatorie a vocilor, fără a lăsa vreo urmă a senzației de încordare, de așteptare precum și a relaxării, devenită iluzorie. *Prin aceasta, suspensiunile cu rezolvare melodico-ornamentală, pierzîndu-și de fapt funcțiunea lor tensional-expresivă,* se includ pe neobservate, sub raportul funcțiunii lor, *în sfera disonanțelor melodico-ornamentale, înlăturînd vechile bariere ce delimitau cele două categorii de disonanțe în polifonia vocală a Renașterii.*

Pentru a intui progresul imens realizat în acest domeniu în epoca Barocului să schițăm cele trei cazuri *limitative* de rezolvare ornamentală, abordate de stilul palestrinian :

394 a) b) c)



Față de aceste începuturi timide — depășite într-o măsură oarecare de neerlandezi și madrigaliștii englezi — stilul bachian, însușindu-și experiența predecesorilor, se ghidează după următoarele principii generale :

1) Disonanța, înainte de a se rezolva, *se poate repeta pe timp slab* sau pe partea neaccentuată a timpului.

2) Disonanța *poate efectua un salt descendent sau ascendent la orice interval consonant sau disonant, înainte de a se rezolva.* De asemenea poate efectua și *salturi alternative, succesive.*

3) După saltul efectuat, disonanța se poate repeta prin revenire tot prin salt, înaintea rezolvării ei.

4) *Sau revine la rezolvare printr-o succesiune* (diatonică sau cromatică) *treptată.*

5) Disonanța efectuează cîteodată chiar două formule ornamentale diferite cuplate înaintea rezolvării ei.

6) Înaintea revenirii prin salt, sau prin succesiune treptată, *formula ornamentală de rezolvare poate fi amplificată cu note ornamentale, apogiaturi, constituind „disonanțe secundare" („parazitare").*

7) Rezolvarea ornamentală — în fine — *se deslușește uneori prin sesizarea contextului armonic* pe care-l parafrazează doar, cu sau fără note ornamentale.

Problema rezolvărilor ornamentale a suspensiunii avînd o importanță deosebită în creația bachiană — *constituind o particularitate stilistică caracteristică chiar* — vom proceda la expunerea ei amănunțită pe baza principiilor enunțate mai sus.

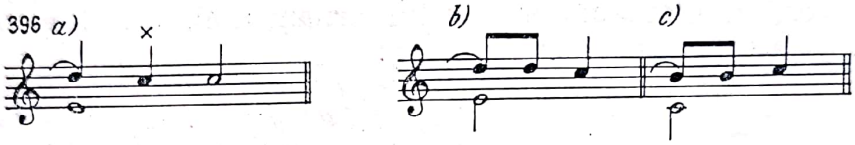
Scanned with OKEN Scanner

1) În cazul exemplului *a* al formulei ornamentale renascentiste, reprodusă mai sus, *se manifestă tendința de a diminua durata disonanței*, anticipînd rezolvarea consonantă. În Baroc *tendința se poate inversa, prin repetarea disonanței*, înaintea rezolvării ei. Ne vom reaminti poate, că această manieră apărea cu totul excepțional și în creația laică a lui Palestrina [1]. *Inversarea elementului repetat nu este însă lipsită de semnificație, consemnînd schimbarea — un început de atenuare — survenită în problema atitudinii față de disonanță, sub aspect estetic-psihic.*

Deci în locul formulei renascentiste *a*, Barocul preferă formula *b*, *fără însă a renunța și la utilizarea formulei inițiale* [2].

Repetarea disonanței poate surveni și în cazul rezolvării ei ascendente (*c*) :

396 *a)* *b)* *c)*



Prin repetarea disonanței pe partea neaccentuată a timpului, cu durate fracționale se încearcă o atenuare, *o destrămare a efectului disonanței.*

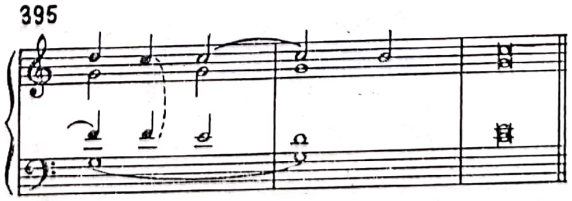
2) În timp ce stilul palestrinian utiliza un singur salt ornamental în scopul amînării rezolvării — saltul consonant de terță inferioară — stilul baroc aplică această rezolvare amînată în mod variat, *admițînd saltul la orice interval inferior, sau superior, consonant sau disonant, înlesnind simțitor atît conducerea melodică a vocilor, față de vechea manieră înțepenită a tratării suspensiunilor, cît și stabilirea unei compatibilități verticale optime între ele.*

---

[1] Fenomenul era însă mai des abordat de către madrigaliștii englezi.

[2] În scopul ilustrării inventivității multilaterale și a contribuției esențiale a madrigaliștilor englezi la lărgirea continuă a tratării disonanței, vom reproduce un fragment din *Come Lovers Follow me* de Thomas Morley (1557—1602), în care autorul, asociind această rezolvare ornamentală a întîrzierii cu o notă anticipată la o altă voce, diversifică și mai mult sonoritatea verticală obținută :

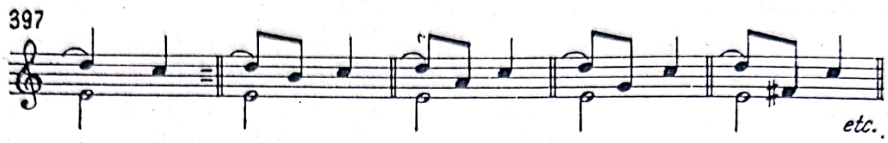
395



Scanned with OKEN Scanner

În cazul suspensiunii de 7—6, la vocea superioară se vor putea efectua următoarele salturi în sens descendent :

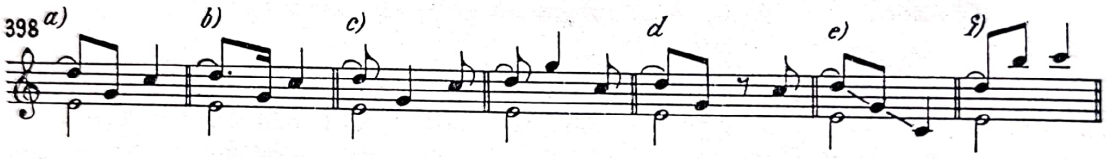
397



Raportul de durate între disonanța propriu-zisă și sunetul ornamental poate varia.

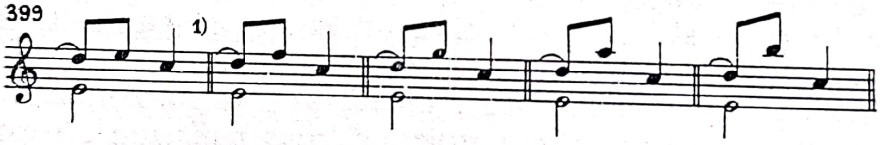
Durata saltului ornamental poate fi deci egală (*a*), mai scurtă (*b*) sau mai lungă (*c*) decît disonanța însăși. Între saltul ornamental și consonanță se poate intercala și o pauză, chiar (*d*). Rezolvarea disonanței se face, uneori, nu printr-un salt contrar, ci *în aceeași direcție (e)*, prin încrucișarea vocilor. Cîteodată atît saltul ornamental, cît și rezolvarea se efectuează prin substituire la octavă (f) :

398



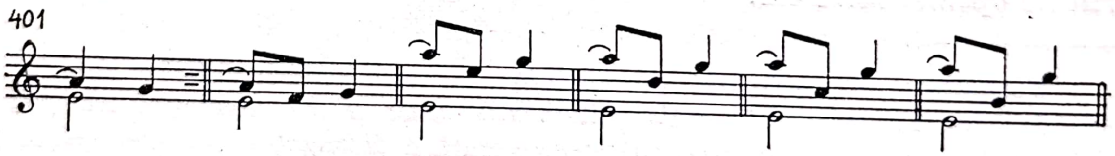
Salturi ornamentale în sens ascendent :

399



În cazul suspensiunii de 4—3 :

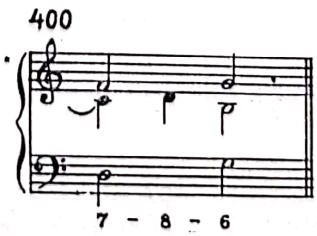
401



[1] Formula apărea rar — experimental — și în lucrările madrigaliștilor englezi.

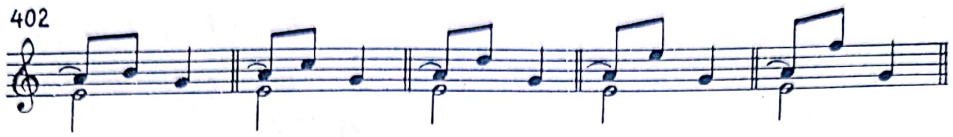
G. Hanson : *The nymphsand Shepferds danced*

400



În sens ascendent :

402

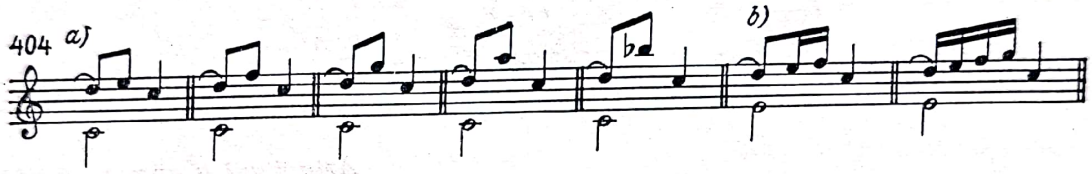


În cazul suspensiunii de 9—8 :

403

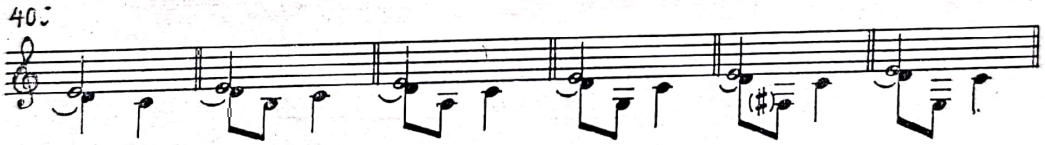
În sens ascendent (*a*). În intervalul saltului se pot intercala note de pasaj (*b*) :

404 *a)* *b)*



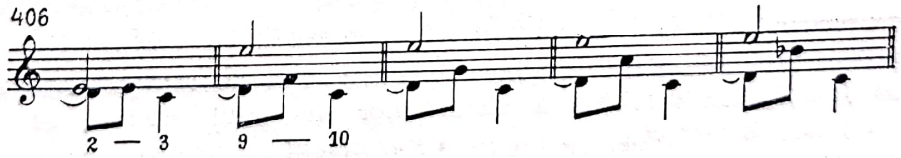
În cazul suspensiunii de 2—3, la vocea inferioară :

405



În sens ascendent (9—10) :

406



În cazul rezolvării ornamentale ascendente a întîrzierii de 2—3, disonanța se poate contopi în unison, înainte de a se rezolva la terță.

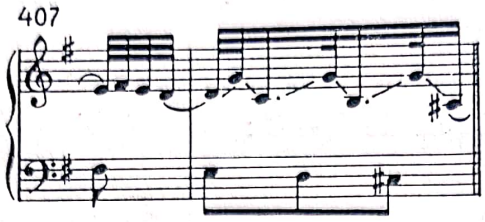
Rezolvarea ornamentală *prin salt de terță și cvintă inferioară,* avînd o aplicare de secole — fiind prezentă și în creația compozitorilor neerlandezi și englezi — *devine tipică și cu frecvență maximă.* Reproducem

Scanned with OKEN Scanner

din creația lui Bach cîteva exemple conținînd rezolvări ornamentale prin diferite salturi descendente și ascendente :

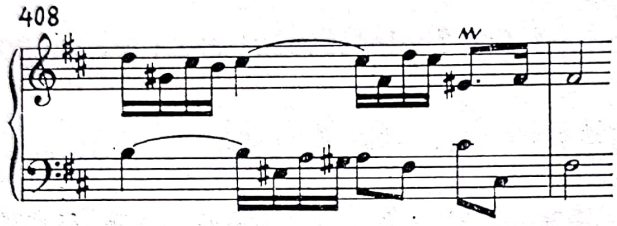
Partita în mi (Courante)

407



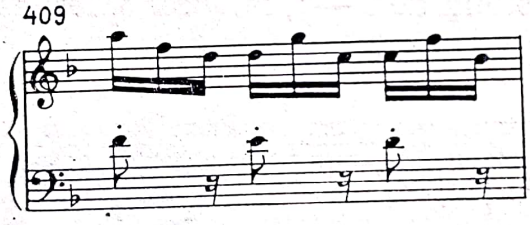
Suita franceză în si (Allemande) [1]

408



Arta fugii (Canone all'ottava)

409



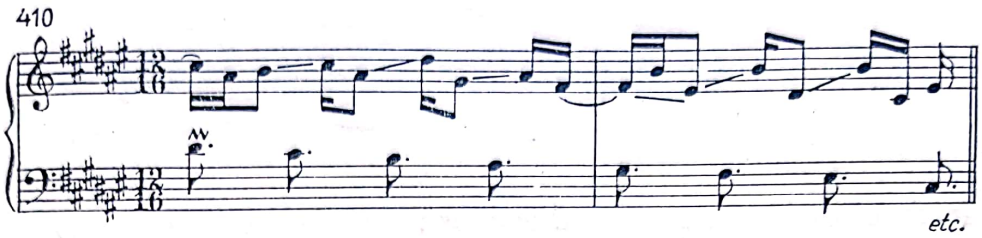
Vom cita în continuare un exemplu dens, conținînd rezolvări multiple consecutive (prin secundă, salt de terță, cvartă, cvintă și sextă ascendentă) :

---

[1] Imitînd motivul la cele două voci, atragem și de astădată atenția asupra *pluralității funcționale verticale* a elementelor nucleului motivic, *ca mijloc de facilitare a țesăturii motivice, cu un rol determinant în tehnica creației epocii.* În timp ce prima oară, saltul de cvintă inferioară și saltul în sens contrar de cvartă se realizează prin întrebuințarea *unei note de pasaj introduse prin salt (do diez),* a doua oară — la vocea inferioară ea constituie *o suspensiune cu rezolvare ornamentală tipică,* de salt de cvintă. A treia oară, motivul este reprodus, cu o insignifiantă modificare, cu ajutorul exclusiv al intervalelor consonante. *Iată reproducerea aceluiași motiv de trei ori, elementele lui avînd, de fiecare dată, funcțiuni verticale diferite !*

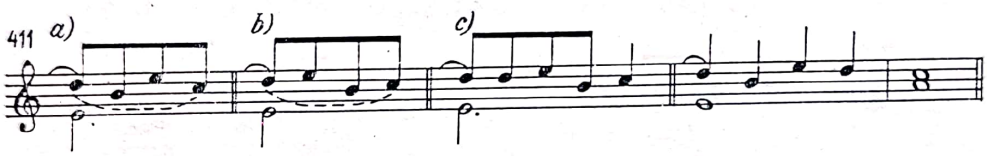
Scanned with OKEN Scanner

410



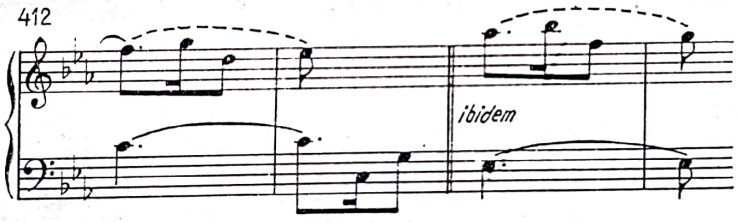
3) Înainte de a se rezolva, întîrzierea, *poate efectua şi salturi alternative în ambele sensuri, diluînd şi mai mult efectul de încordare a disonanţei (a—b).* Rezolvarea ornamentală prin salturi alternative firește, poate fi precedată și de repetarea disonanței (c) :

411



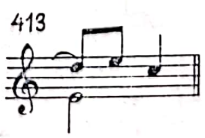
Suita franceză în do (Gigue)

412



4) Nici în cazul rezolvărilor ornamentale, vocea a doua nu va trebui să stea nemișcată, ci va putea efectua, ca și în cazul rezolvărilor obișnuite, note ornamentale, în raporturi de durate diferite, sporindu-şi astfel gradul de diferențiere și independență ritmico-melodică. Fiecare voce va putea fi tratată *autonom sub aspect linear,* în cadrul respectării severe a postulatelor simultaneității, cu alte cuvinte, *cu condiţia tratării corecte a fiecăreia în parte și a finalizării lor într-un raport consonant.*

Deci în loc de : 413

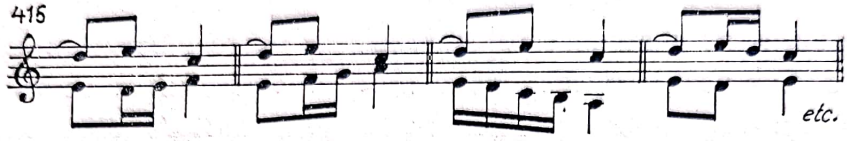


vom putea obține în cazul mișcării cu durate egale a vocilor :

414

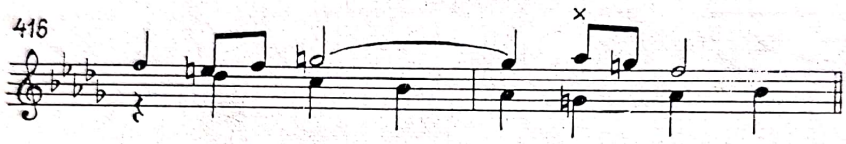
În cazul duratelor inegale a vocilor :

415



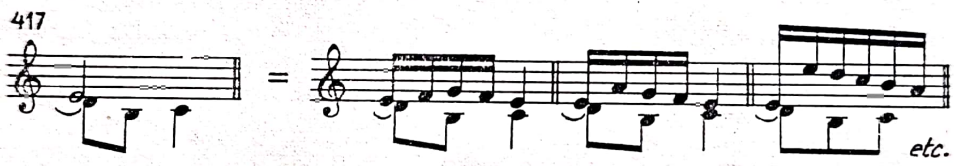
Fuga în si bemol (W.Kl. I)

416



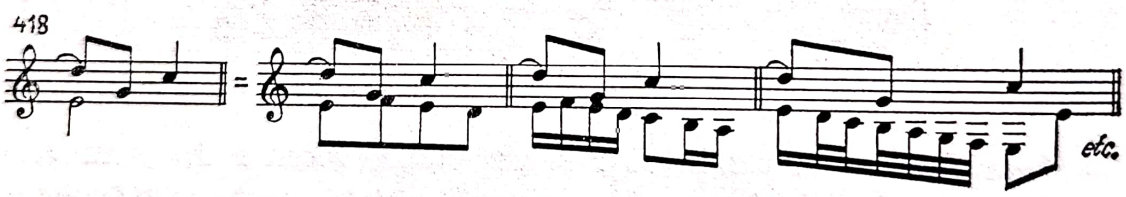
În loc de :

417



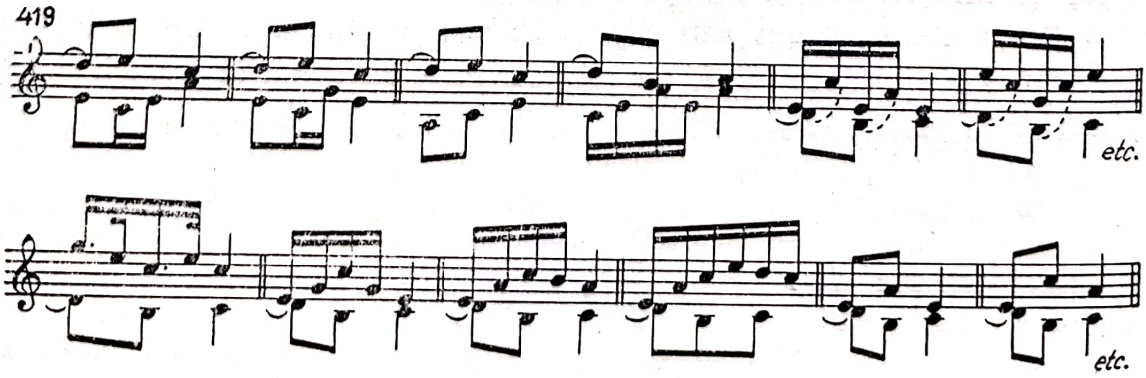
sau, în loc de :

418



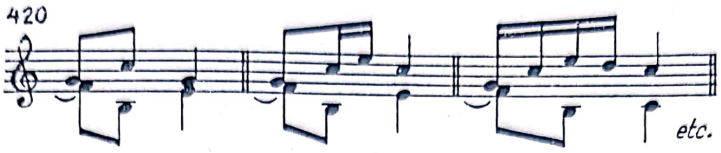
În context armonic (descompunînd un trison) :

419



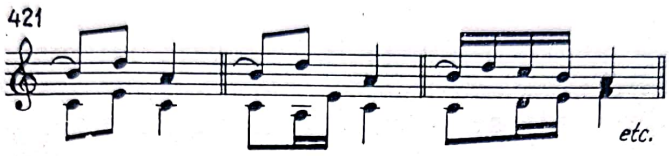
În cazul rezolvării ornamentale printr-un salt de cvintă inferioară :

420



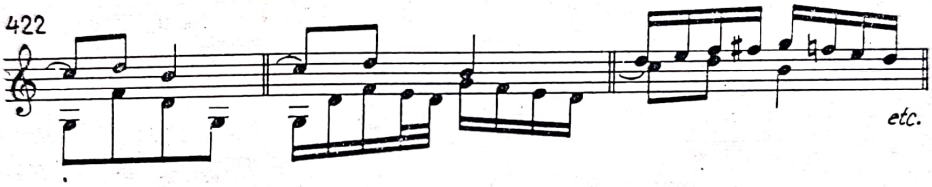
În cazul saltului de terță superioară :

421



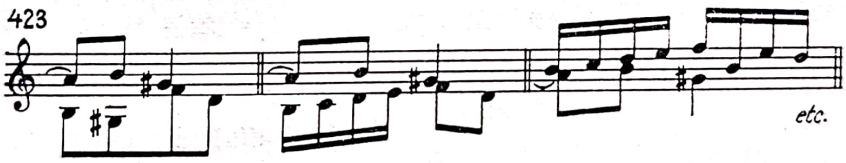
Descompunînd un acord de patru sunete (septimă dominantă) cu sau fără note melodice intercalate :

422



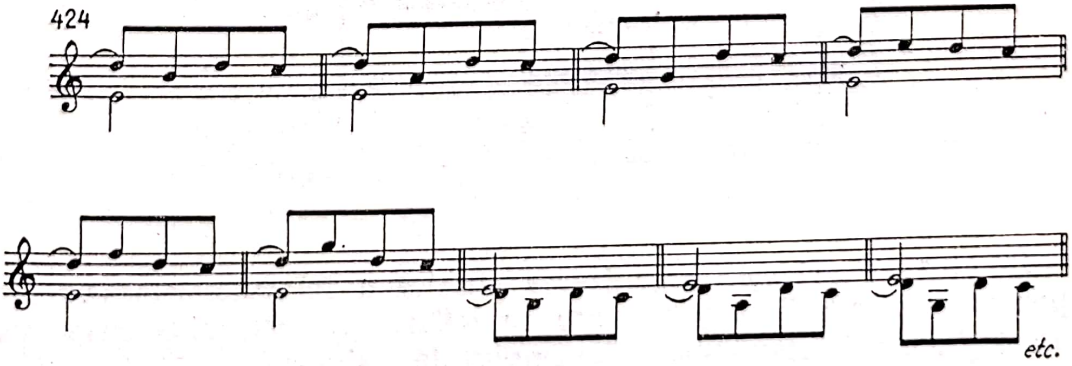
Într-un acord de septimă micșorată, cu sau fără note melodice intercalate :

423



5) Înainte de a se rezolva definitiv, *disonanța se poate repeta*, revenind prin același salt :

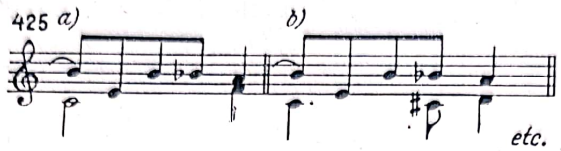
424



Scanned with OKEN Scanner

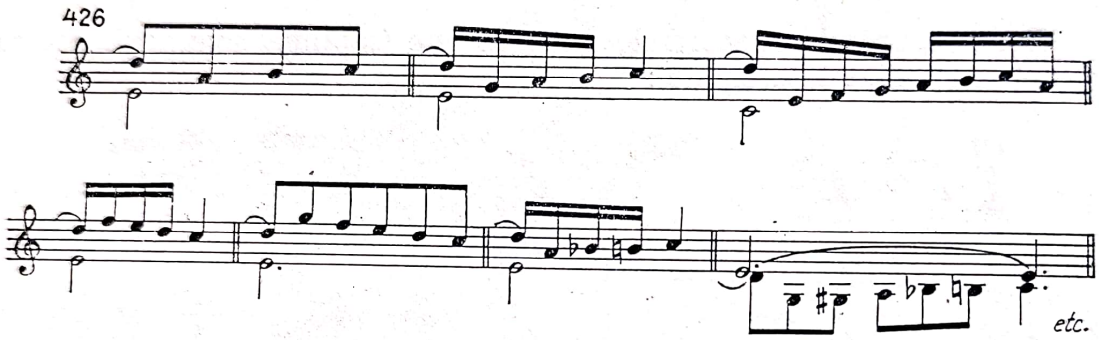
De asemenea înaintea rezolvării ei, disonanța poate efectua un semiton cromatic, modulînd chiar :

425 a) b)



6) După salt se poate ajunge la rezolvare nu numai prin salt, *dar și printr-o revenire succesivă treptată diatonică, sau cromatică.* După un salt ascendent, disonanța se va repeta, firește, înainte de a se rezolva :

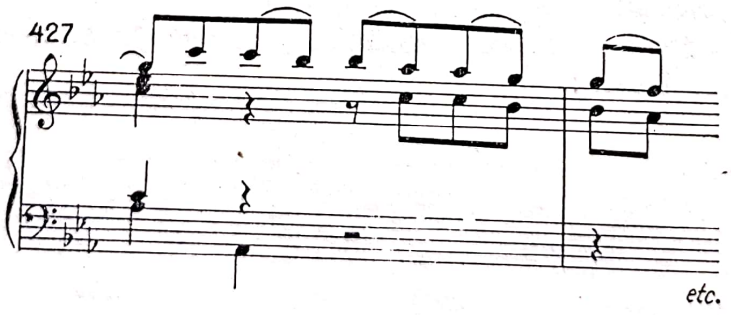
426



Revenirea treptată la consonanță uneori, din considerente motivice, se poate executa și în maniera anticipării, a repetării fiecărui sunet :

Preludiul la Fuga în do pentru orgă

427

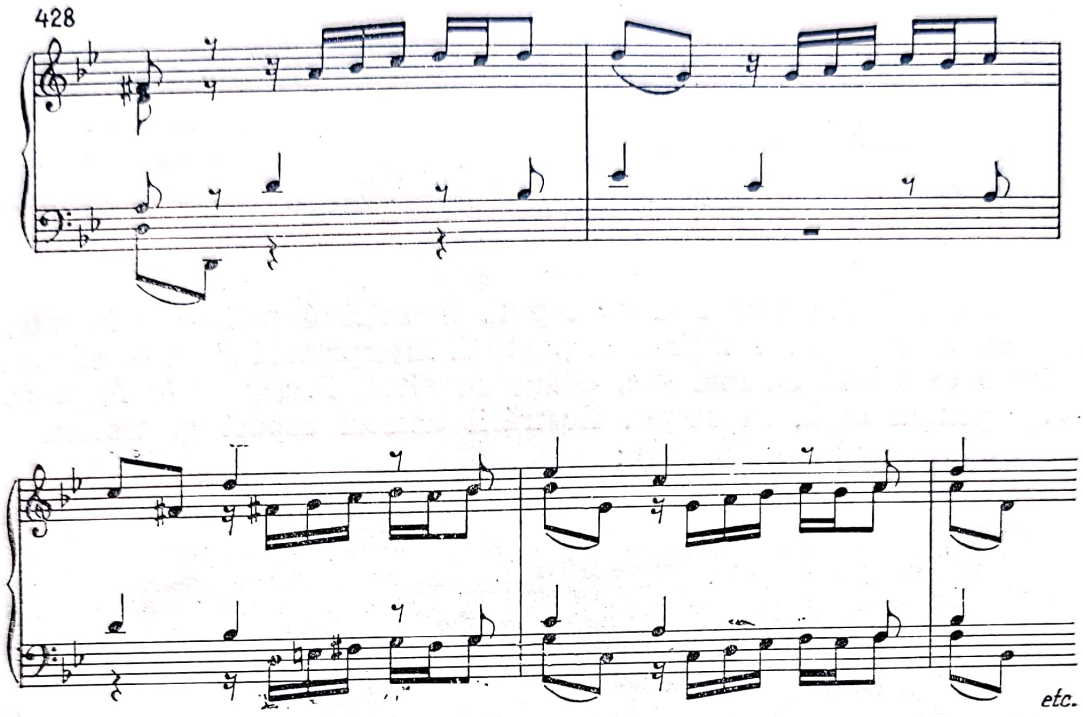


În ceea ce privește organizarea ritmică a formulelor ornamentale, ea poate varia la infinit, în funcție de solicitările factorului linear-motivic în slujba căruia stau — ca în exemplul de mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

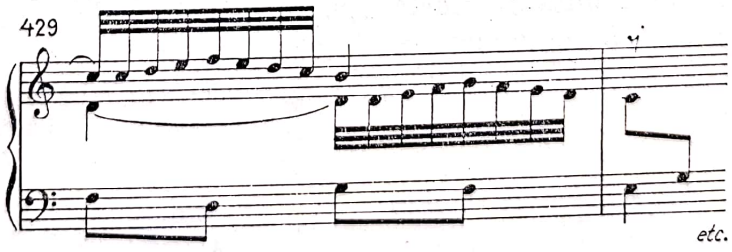
Iată un alt exemplu concludent în această privință :

Fuga în sol (W.Kl. II)



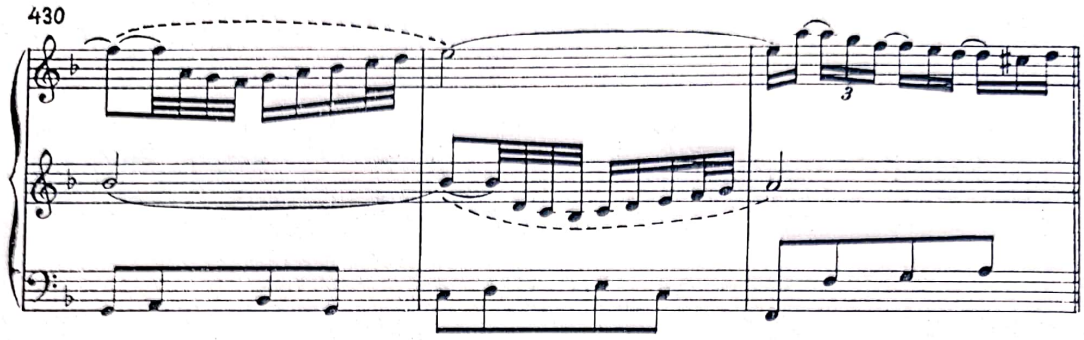
În aceeași ordine de idei, vom mai menționa, că Bach, în locul saltului ornamental, utilizează uneori *mersul* treptat, urmat tot de revenire treptată :

Fuga în la (W.Kl. II)



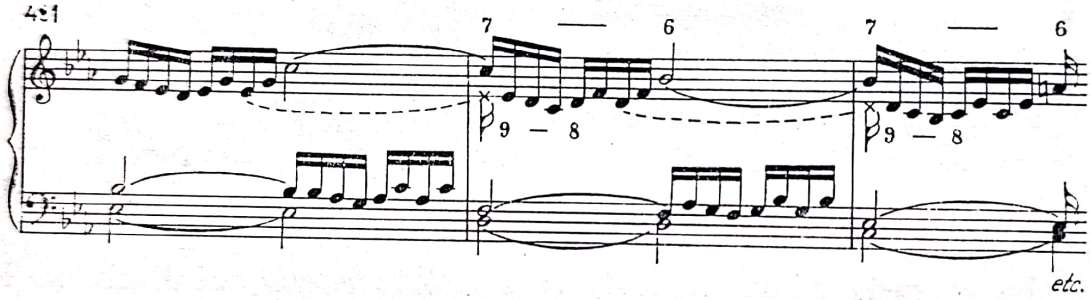
7) Înaintea revenirii treptate la consonanța de rezolvare, *disonanța își va putea continua mișcarea tot prin succesiune treptată* în direcția saltului efectuat, amplificînd formula de rezolvare ornamentală :

430



Cînd una din voci este concepută în spiritul polifoniei latente, rezolvarea ornamentală a întîrzierii poate fi interpretată şi în acest context. Pe lîngă exemplul de mai sus, citǎm un altul, *Preludiul la Fuga în Mi bemol pentru orgă*, în scopul ilustrării acestui aspect al tratării disonanţei bachiene (pedala omisă) :

431

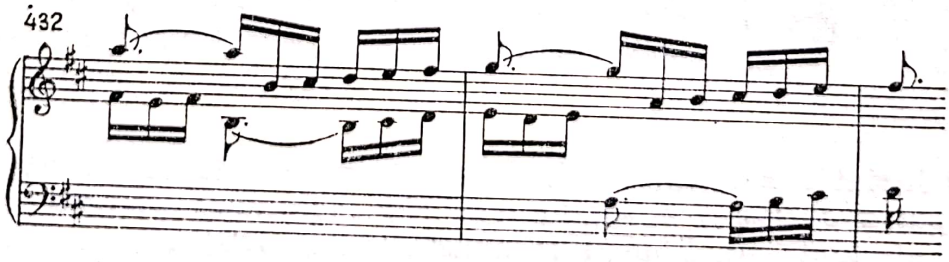


Discantul — în ex. de mai sus conţinînd *două planuri* — formula de rezolvare ornamentală a întîrzierii (7—6) poate fi interpretată în sensul că ea aparţinînd de fapt vocii superioare latente — *prezintă şi o a doua întîrziere de 9—8*. Mişcarea alternativă a vocilor pledează tot în favoarea acestei interpretări.

Vocea a doua nu trebuie să stea pe loc. Condusă just, se va putea diferenţia şi de astă dată de partenera ei prin aplicarea mişcării complementare sau simultane chiar :

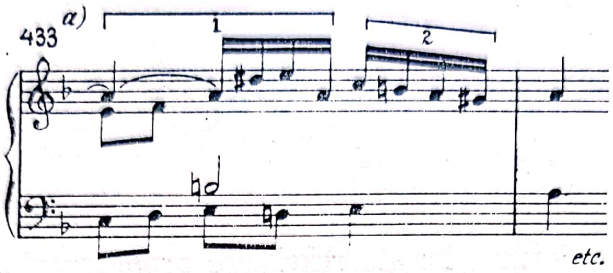
Partita în Re (Gigue)

432

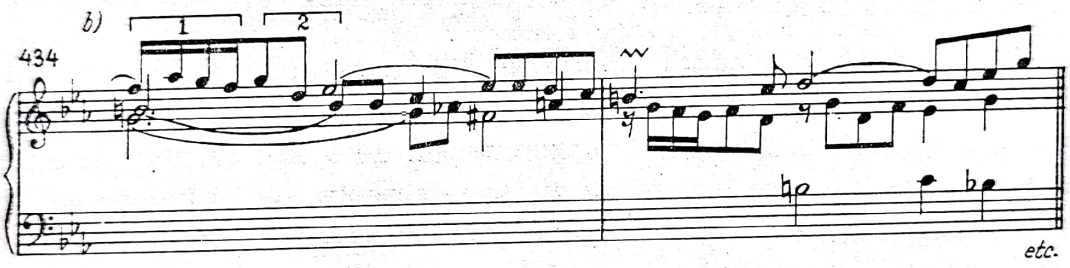


8) Este posibilă și cuplarea a două formule ornamentale diferite, fie cu revenire la disonanța inițială prin salt (*a*) sau prin mers treptat (*b*), fie fără revenire (*c*), constituind mijloace mai complexe și evoluate ale rezolvărilor ornamentale :

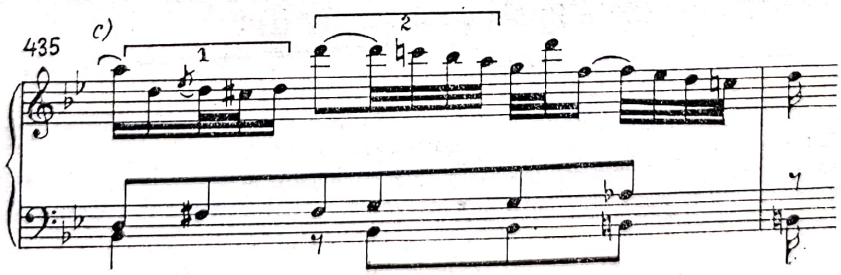
Fuga în re (W.Kl. II)



Partita în do (Courante)



Goldberg-Variationen (Var. 25) [1]



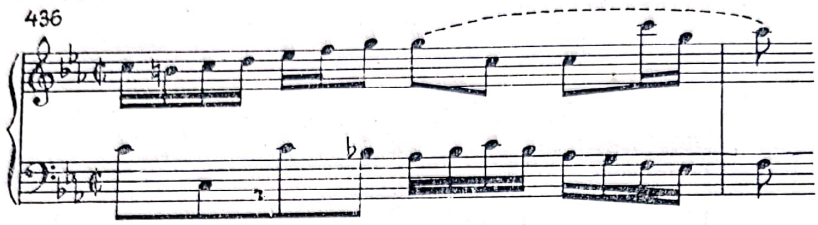
Formula de rezolvare globală în cazul *a* este îmbogățită cu ornamentarea simultană inferioară cromatică *(re diez)* a saltului de cvintă superioară și cu nota de schimb diatonică a aceluiași sunet din bas.

[1] Exemplul *c* — sub raportul interpretării lui — poate constitui de fapt un caz limitrof cu exemplul următor (436).

Uneori în loc de două formule diferite, se repetă de fapt *aceeași* formulă ornamentală, variat, cu saltul distribuit la octavă, spre exemplu :

Suita franceză în do (Air)

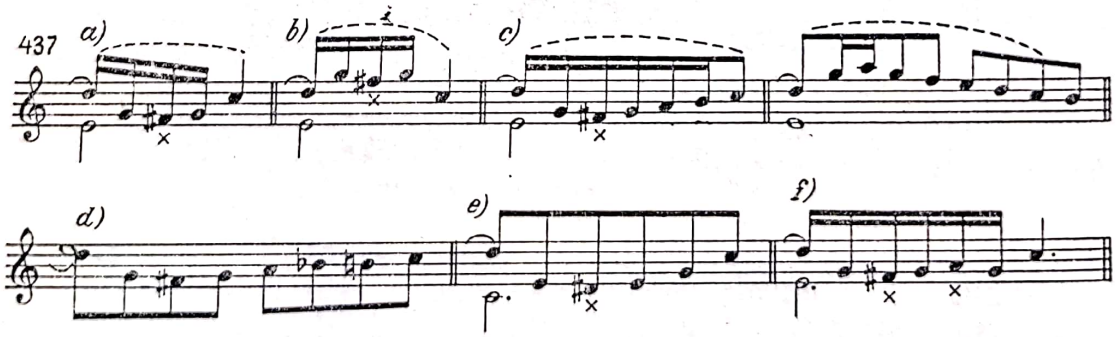
436



Diversificarea formulelor de rezolvare ornamentală, îmbogățind continuu resursele tratării disonanței, de o complexitate din ce în ce mai vastă și inedită, modelează și facilitează sensul evoluției viitoare, *angajată pe drumul ireversibil al dispariției lente nu numai a deosebirii principiale între disonanțele ornamentale și cele expresive, ci și a contrastului dualist între consonanță și disonanță propriu-zis.*

9) *Disonanța secundară („parazitară").* În cazul rezolvării suspensiunii ornamentale prin salt, se poate efectua o a doua disonanță față de vocea a doua, *articulată pe nota ornamentală*, de obicei ca notă de schimb sau apogiatură, pe care o vom numi spre deosebire de întîrziere — *disonanță principală — disonanță secundară sau „parazitară"* [1] *care se consumă înaintea rezolvării disonanței principale*, oferindu-ne astfel un *paralelism de disonanțe.* Disonanța principală se va rezolva apoi fie după un salt ascendent (*a*), sau descendent (*b*), fie printr-un mers treptat diatonic, (*c*), sau cromatic (*d*), fie prin figurație armonică (*e*). Disonanța secundară poate fi și repetată în sens alternativ (*f*) :

437

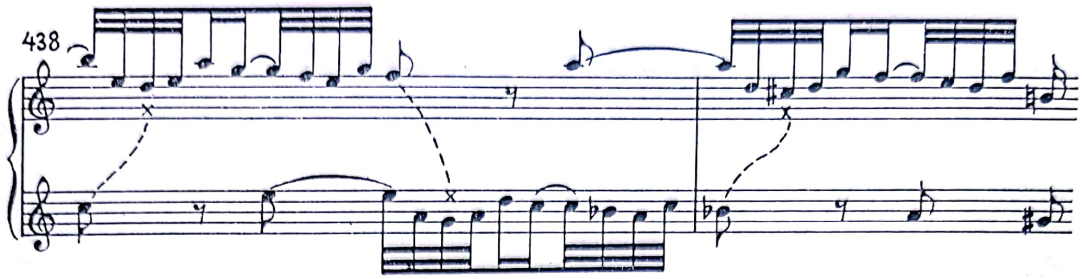


[1] Această denumire s-ar putea justifica prin faptul că disonanța se instalează *pe sunetul ornamental al rezolvării amînate a disonanței principale.*

Scanned with OKEN Scanner

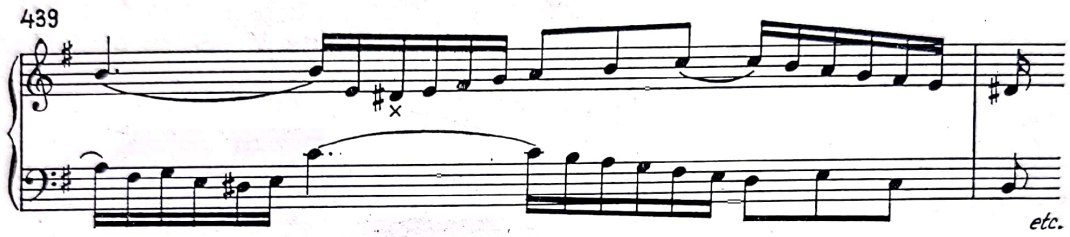
Sonata V pentru orgă (Largo) (cu pedala omisă)

438



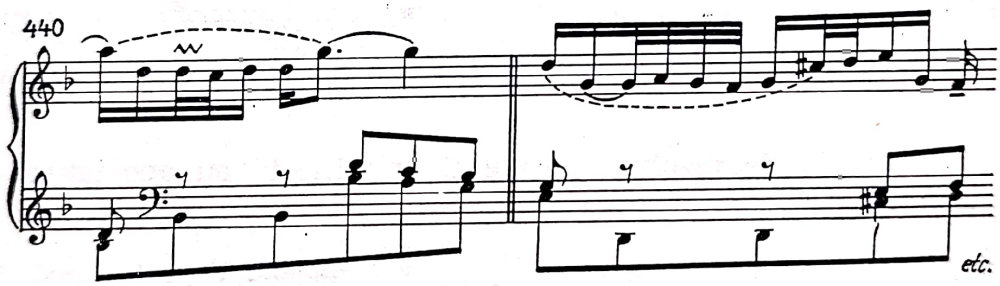
Duetul III pentru pian

439



Concertul în stil italian (partea II)

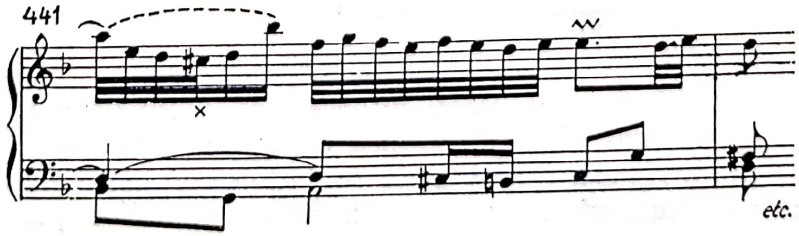
440



Disonanța secundară se poate realiza și în cazul rezolvării ascendente a disonanței principale :

Fuga în Fa pentru orgă

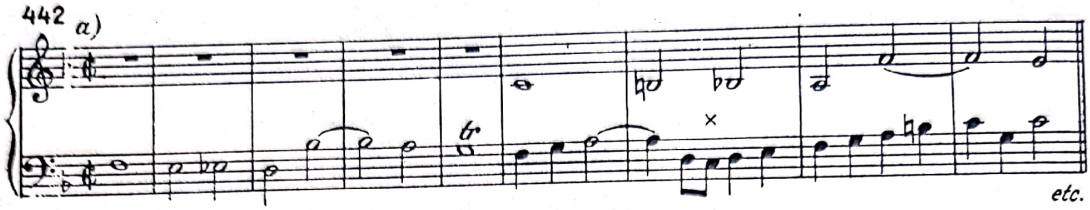
441



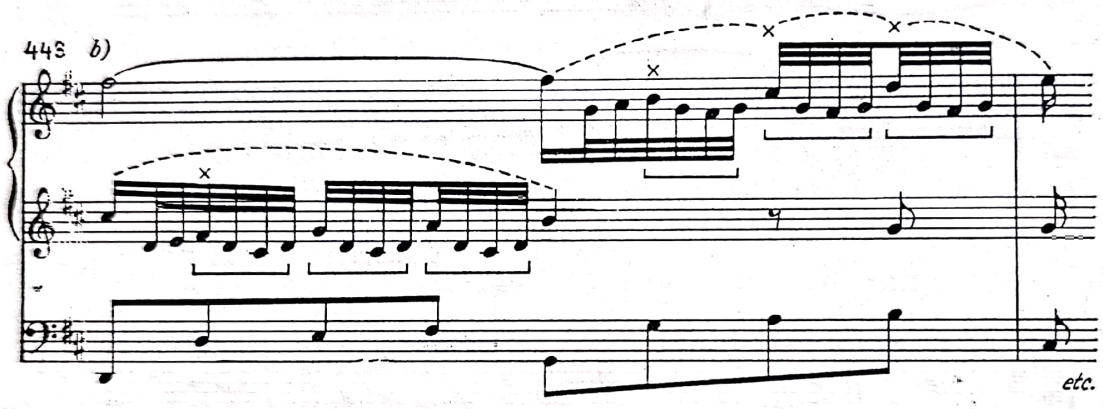
Scanned with OKEN Scanner

Ca și în cazul revenirii prin salt, disonanța secundară se va putea aplica și în cazul revenirii prin mers treptat, fie într-o linie monodică simplă (*a*), fie într-o polifonie latentă (*b*). În exemplul *b*, disonanța secundară se articulează de fiecare notă de pasaj, situată în spațiul între sunetul inferior al saltului și rezolvarea propriu-zisă :

Fuga în Fa pentru orgă

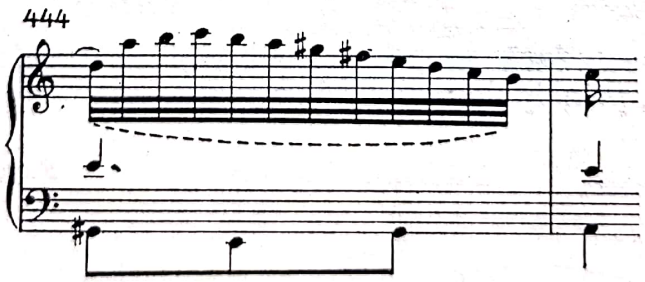


Sonata V pentru orgă (Largo)



10) Formula de rezolvare poate fi amplificată cu apogiaturi diferite sau pasaje ornamentale :

Sonata V pentru orgă (Largo)



În acest ultim exemplu, Bach intercalează între disonanță și rezolvarea ei o ornamentație densă, compusă dintr-un mers de note de pasaj ascendente și descendente, marcînd de fapt de două ori sunetul de rezolvare (*do*), într-o manieră instrumentală ce evocă stilul pianistic al lui

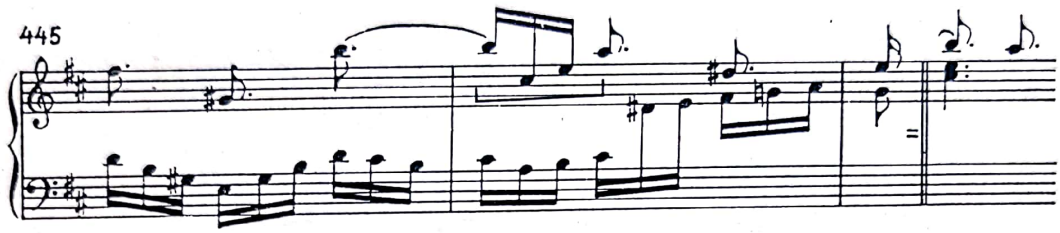
Scanned with OKEN Scanner

Liszt sau Chopin. Recomandăm parcurgerea întregului *Largo*, ce emană atît prin scriitura instrumentală cît și prin atmosferă, un suflu de mare noblețe romantică.

11) Un acord de trei sau mai multe sunete, conținînd o întîrziere oarecare, *poate fi descompus melodic-figurativ* în elementele sale, în forme diverse, *descendent sau ascendent, urmat întotdeauna de rezolvarea disonanței.* Între elementele acordului se pot intercala și note melodice :

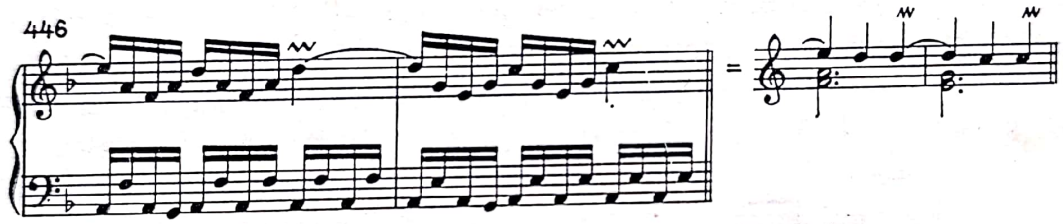
Partita în Re (Gigue)

445



Preludiul la Fuga în re (W.Kl. II)

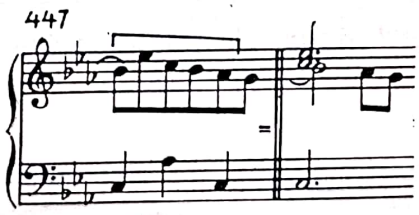
446



Formulele ornamentale următoare se vor putea interpreta de asemenea numai prin contextul lor armonic :

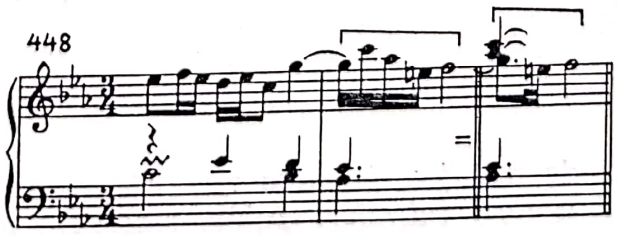
Suita franceză în do (Courante)

447

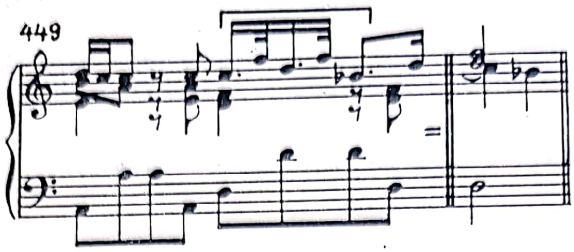


Suita franceză în do (Sarabande)

448

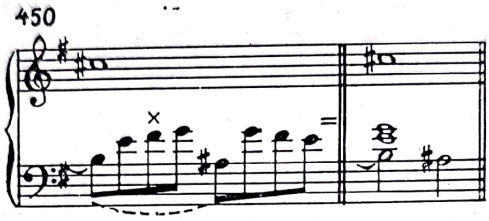


449



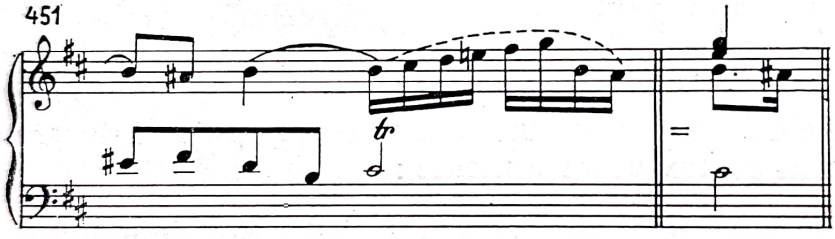
Fuga în mi pentru orgă

450



Fuga în si (W.Kl. I)

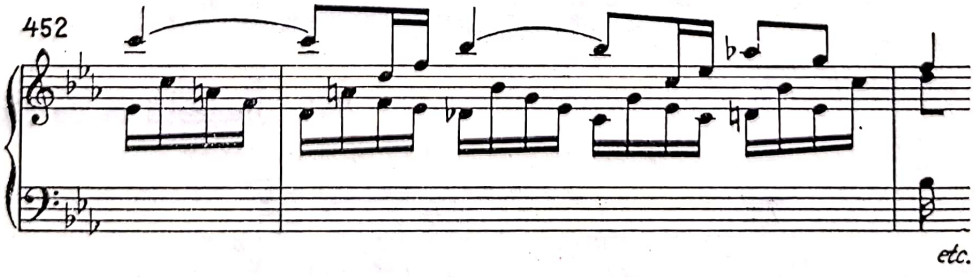
451



Rezolvările pot fi, desigur, și modulatorice :

Fuga în Mi bemol (W.Kl. I)

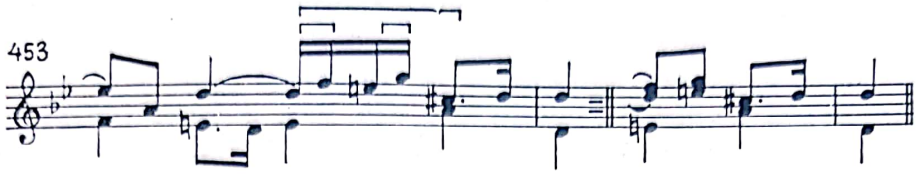
452



În exemplele de mai jos, formula rezolvării ornamentale *constituie proiectarea lineară a unei întîrzieri duble, rezolvată ornamental :*

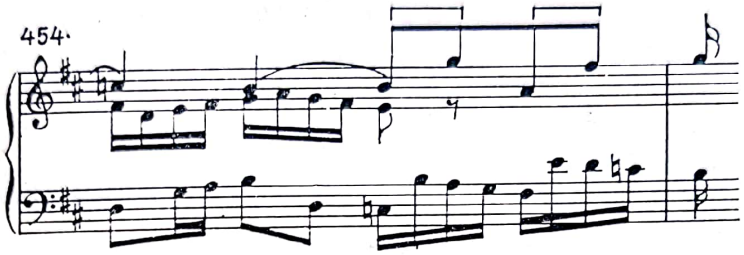
Scanned with OKEN Scanner

453



Invenţiunea la trei voci în Re

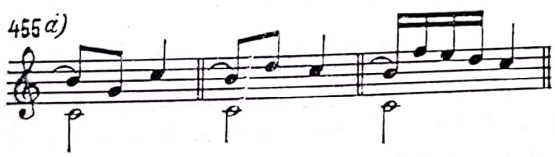
454.



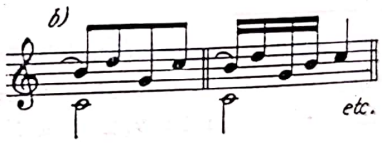
În toate cazurile similare, interpretarea justă a rezolvărilor ornamentale a întîrzierilor — oricît de complexe ar părea — *este cu neputinţă fără raportarea lor la contextul armonic,* pe care-l proiectează linear. Deci, descompunerea figurativă a unor acorduri — conţinînd diferite întîrzieri — *constituie o sursă etxrem de variată, inepuizabilă chiar, de formule ornamentale ale rezolvării lor.*

12) În afara ornamentării rezolvărilor descendente, întîlnim şi cazuri ale ornamentării rezolvării ascendente, fie într-un sens (*a*), fie în ambele sensuri (*b*) :

455 *a)*



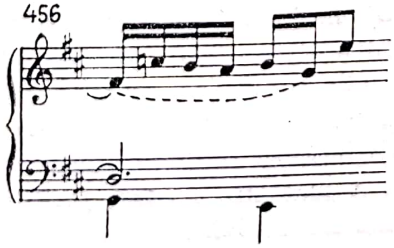
b)



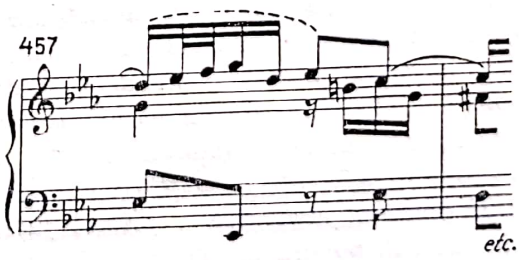
Partita în Re (Allemande)

Suita franceză în do (Allemande)

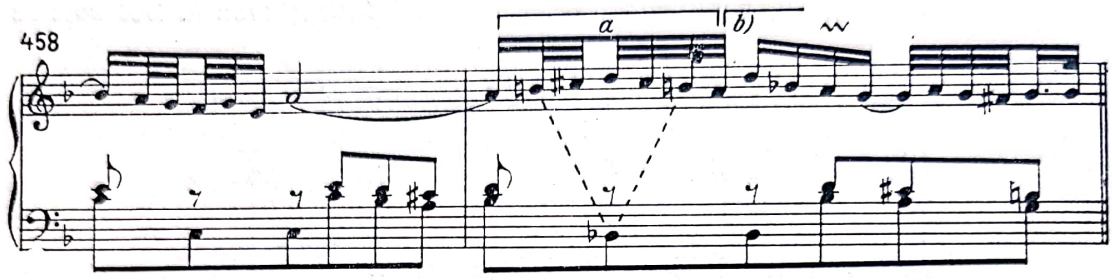
456



457

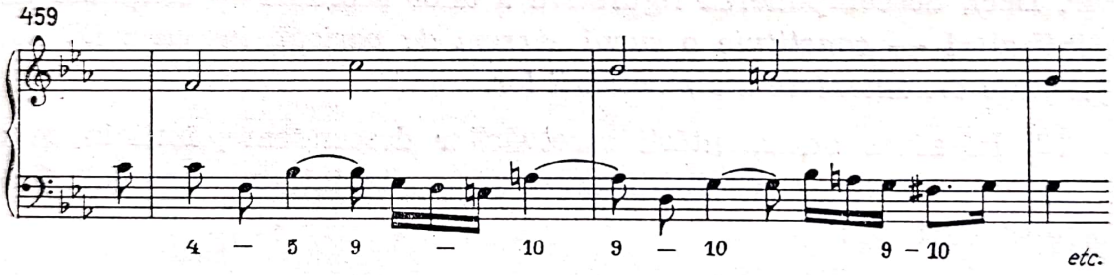


Un caz ce merită a fi relevat, al rezolvării ascendente a formulei ornamentale *cuplate* ni-l prezintă fragmentul următor al *Concertului în stil italian (Andante)*, unde suspensiunea septimei se rezolvă prin intermediul a două formule diferite. Prima constă într-o succesiune treptată ascendentă pînă la cvarta superioară și revenirea apoi la disonanța inițială, *suprapunînd treptei VI nealterate din bas, aceeași treaptă alterată suitor* [1], iar a doua, dintr-un singur salt ascendent de cvartă urmat de rezolvarea ascendentă.



13) Arta contrapunctică solicită ca, în cazul înlănțuirii mai multor întîrzieri succesive, *rezolvarea lor să fie cît mai variată* :

Cantata *Gottes Zeit*



[1] Numeroși succesori ai madrigaliștilor englezi renascentiști și ai lui Bach mai tîrziu, șocați de noutatea rebelă a acestei inovații, curajoase, ce nu putea fi încadrată nicidecum în viziunea limitată și determinată de coordonatele tonale ale epocii, au încercat uneori eliminarea acestui fenomen tulburător prin corectarea ediţiilor ulterioare. Străduința lor alimentată de coșmarul răsturnării „ordinii tonale", s-a dovedit pînă la urmă zadarnică. Adevărul fiind restabilit, se pune întrebarea : dacă apariția acestui acord cu un caracter incontestabil ambiguu, dizolvant, trebuie considerat ca o anticipare timpurie a năzuinței de a lărgi și de a destrăma cătușele strîmte ale dualismului major-minor, sau ca un gest protestatar și poate nostalgic în același timp după paradisul pierdut al lumii vechi modale, policrome, din a cărei „relație falsă" simultană luase el naștere ? Oricare ar fi însă mobilul genezei acestei plăsmuiri acordice semnificative a Barocului incipient, fapt este că *ea a fermentat într-o măsură simțitoare atît conceptul tonal cît și gîndirea armonică a primei jumătăți a secolului nostru, facilitînd eliberarea lor de sub povara îngrădirilor dogmatice ale trecutului.*

În citatul de mai sus sînt aglomerate mai multe suspensiuni cu rezolvări ornamentale diferite : întîrzierea cvintei se realizează printr-un salt tipic de cvintă descendentă, întîrzierea decimei prin nonă se succede de trei ori, rezolvate însă fiecare diferit, constituind un model de *tratare variată* a disonanțelor melodice.

În concluzie, vom reține că nu tiparele concrete, cu caracter exemplificativ trebuie asimilate și apoi aplicate mecanic în exercițiile noastre viitoare, *ci trebuie să însușim logica precum și mecanismul de exploatare al acestui procedeu indispensabil stăpînirii tehnicii polifoniei bachiene.*

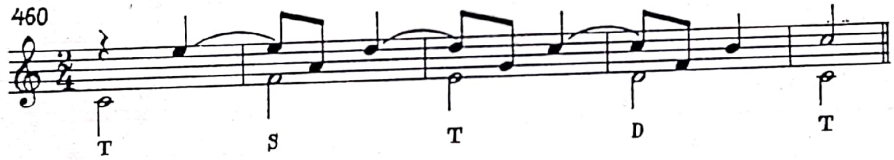
Cele cîteva exemple citate firește nu pot fi suficiente pentru o orientare satisfăcătoare în domeniul acestei vaste și complexe probleme ; ele vor trebui întregite cu susținute analize ale literaturii bachiene, pentru a ne face o idee justă asupra ei, condiție *sine qua non*, în obținerea și stăpînirea dexterității meșteșugului și scrieturi polifonice.

EXERCIȚII PRELIMINARE

Acest capitol, avînd o excepțională pondere în stilul bachian, va trebui cunoscut și asimilat temeinic în aspectele sale multilaterale. Vom pleca și de astă dată de la exercițiile cele mai simple, incluzînd elementele *cele mai caracteristice* și frecvent utilizate.

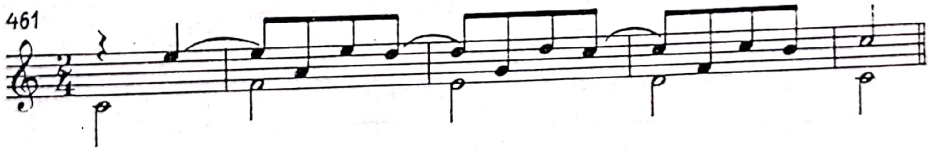
Să rezolvăm suspensiunea de 7—6 printr-un salt ornamental de cvintă inferioară, cu vocea a doua ținută, continuat — ca și în capitolele precedente — prin tehnica secvențială și încheiat printr-o cadență, integrîndu-se totul într-un spirit tonal-funcțional :

460



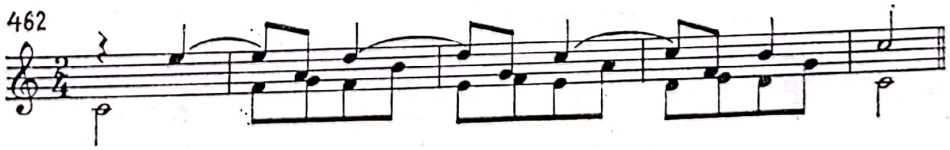
1) Vom putea îmbogăți formula ornamentală prin repetarea disonanței :

461



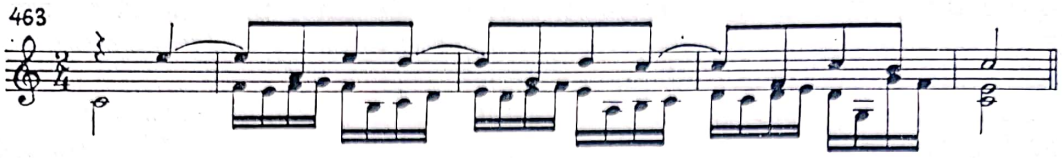
2) Vocea a doua beneficiază și ea de o independență melodico-ritmică :

462



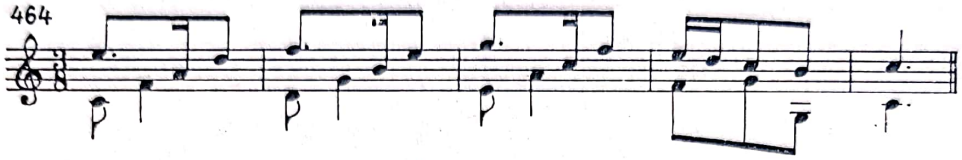
sau :

463



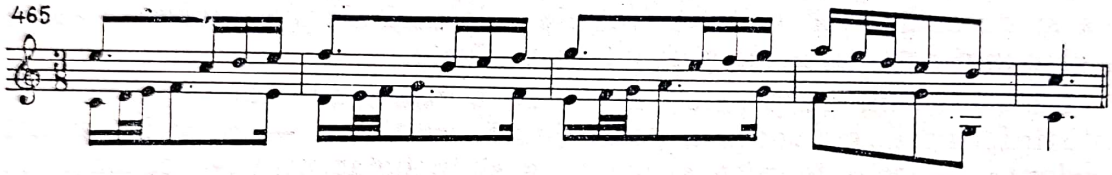
3) Utilizînd același nucleu în măsura de $\frac{3}{8}$, prin progresie secvențială ascendentă (a se sesiza joncțiunea relațiilor autentice !) :

464



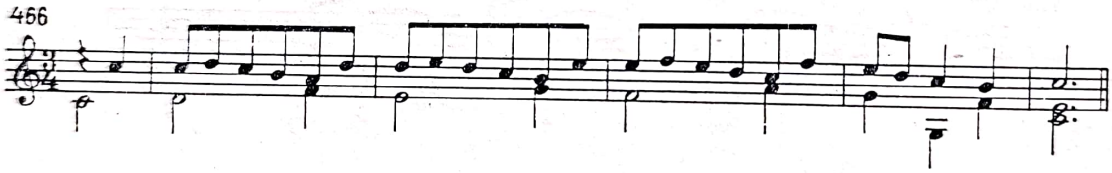
Rezolvarea ornamentală a disonanței prin salt de terță inferioară, cu vocea a doua ornamentată :

465



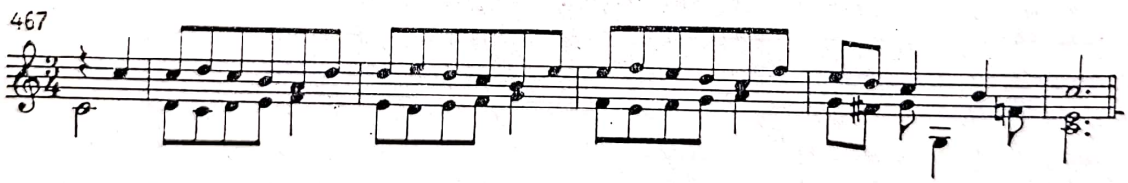
4) Rezolvarea ornamentală prin turnură ascendentă :

466



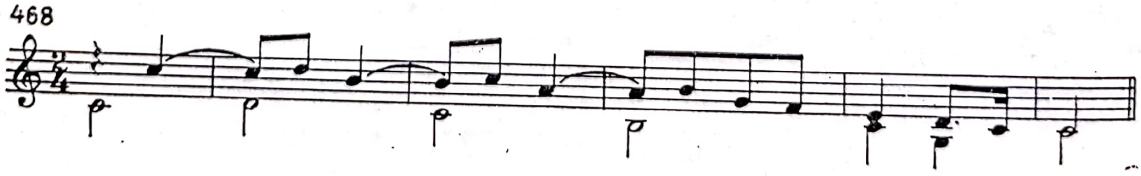
Aplicînd note ornamentale și la vocea a doua :

467



Să utilizăm, în cele ce urmează, rezolvarea ornamentală ascendentă a întîrzierii :

468



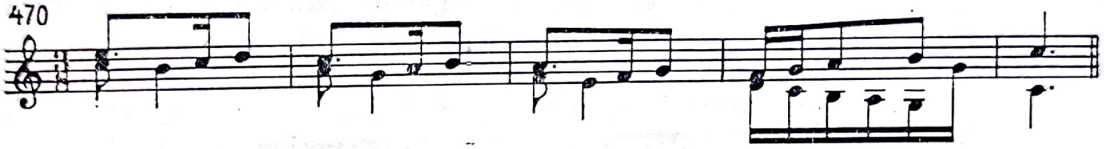
Scanned with OKEN Scanner

Aplicînd simultan și la vocea a două sunete ornamentale :

469

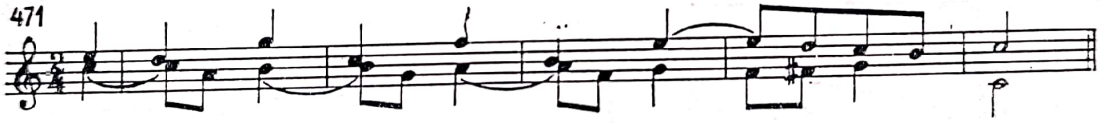
Rezolvare ornamentală în măsura de $\frac{3}{8}$:

470



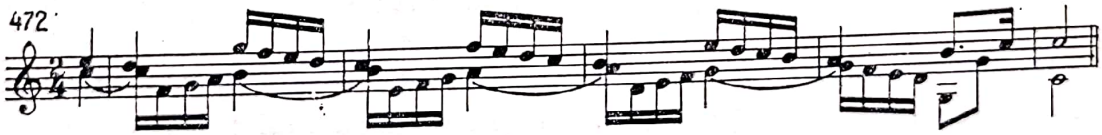
6) Să construim mici exemple preliminare, plasînd întîrzierea de 2—3 la vocea inferioară, cu rezolvarea ornamentală prin salt de terță inferioară :

471



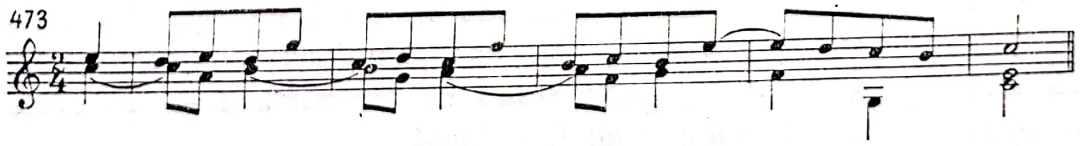
sau prin salt de cvintă inferioară și revenire treptată :

472



7) Îmbogățind și vocea a doua prin note de schimb, de pasaj, sau salturi simultane contrare, cu rezolvarea ornamentală a suspensiunii :

473

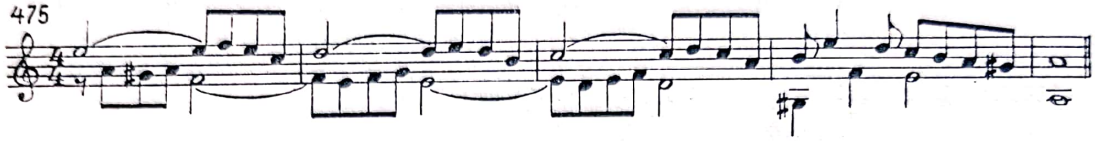


sau :

474

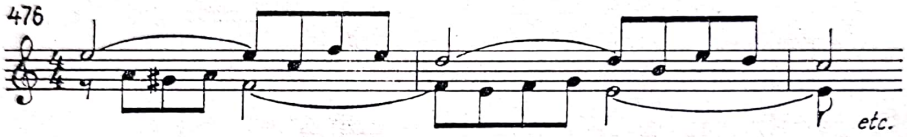
8) Să abordăm rezolvarea ornamentală în ambele sensuri, aplicînd totodată mișcarea alternativă imitativă între voci :

475



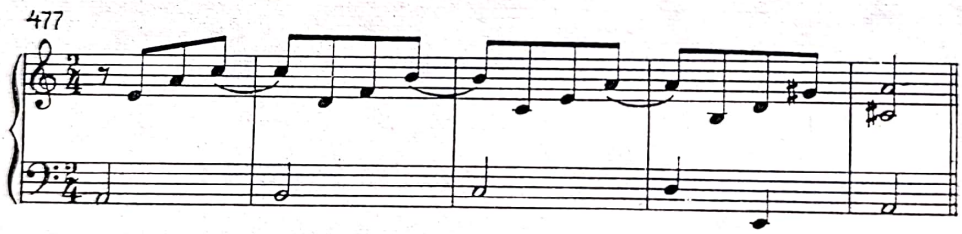
sau într-o variantă inversă :

476



Iar în încheiere, să încercăm un caz simplu de rezolvare ornamentală în contextul ei armonic :

477



Exerciții practice. *Se va proceda pe baza exercițiilor de mai sus, la plăsmuirea unor exerciții similare, exploatînd cît mai variat elementele expuse.* Se va începe cu exerciții simple, evoluînd apoi la formule secvențiale conținînd elemente imitative. *A nu se uita niciodată că funcția primordială a rezolvărilor ornamentale a suspensiunilor este facilitarea travaliului motivic și a asigurării unei linii melodice, cît mai suple și expresive sub raport melodic ! Exercițiile, sub raportul materialului muzical abordat, vor fi întotdeauna sever omogene și unitare, omițîndu-se includerea unor elemente eterogene, iar sub raport vertical — ancorate în maximă măsură în principiul tonal-funcțional.*

Scanned with OKEN Scanner

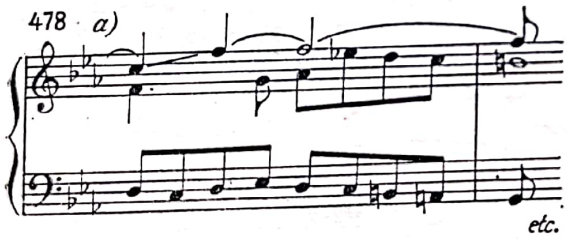
E

Unele rezolvări atipice ale suspensiunii

Rezolvările de pînă acum ale întîrzierii se efectuau de fapt mijlocit sau nemijlocit, printr-un *mers treptat* descendent, mai rar ascendent. Aceasta constituie, firește, *principiul dominant* al rezolvării întîrzierilor și în epoca Barocului. Numeroasele și bogatele rezolvări ornamentale — manieră caracteristică a stilului — nu eliminau, ci *amînau*, transfigurau doar consumarea acestei ultime faze a suspensiunilor. Precum s-a văzut însă, în urma acestor ornamentări — uneori stufoase — momentul rezolvării se pierdea, devenise aproape imperceptibil auzului, practic inoperant. Consecințele acestei realități sînt evidente, iar Bach, nu se sfia să le încerce, *renunțînd uneori la rezolvarea treptată, convențională,* devenită în unele cazuri iluzorie de fapt. Astfel, din considerente lineare, Bach înlătură uneori acest procedeu tradițional pietrificat, ce se transformă adesea într-un balast al solicitărilor lineare, și reluînd din nou o veche și timidă inovație neerlandeză și engleză — anatemizată însă de școala romană — rezolvă disonanța nu treptat, ci *printr-un salt — de obicei de cvartă consonantă — descendent sau ascendent, inaugurînd o fază nouă și extrem de importantă, inevitabilă și necesară pe drumul pălirii treptate a diferenței între consonanță și disoanță, sub raportul tratării lor.*

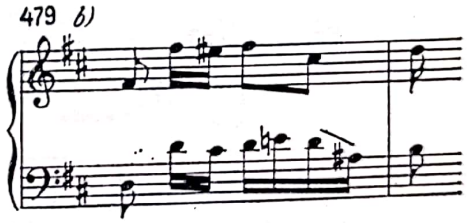
Fuga în do pentru orgă

478 *a)*



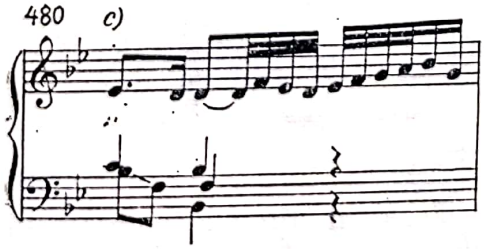
Invențiunea la două voci în si

479 *b)*



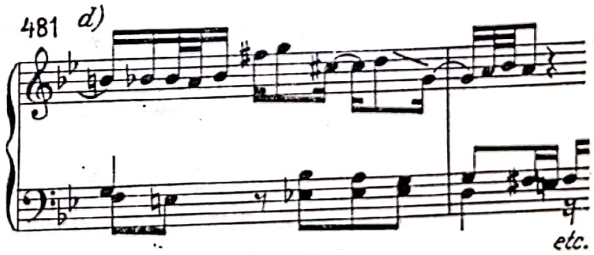
Partita în Si bemol (Sarabande)

480 *c)*



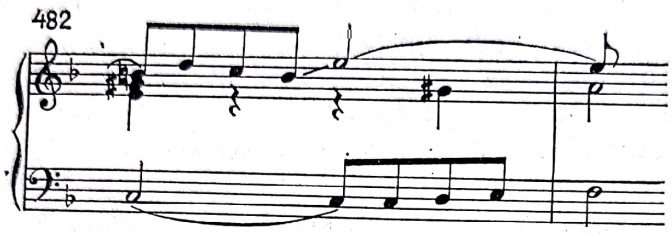
Goldberg-Variationen (Var. 25)

481 *d)*



În exemplul *a*, disonanța de septimă se rezolvă printr-un salt *ascendent de cvartă*, iar în exemplele *b*, *c*, prin același salt *descendent*. În exemplul *d*, septima autopregătită se rezolvă printr-un salt descendent de cvintă. Fragmentul următor din *Preludiul la Fuga în re pentru orgă* pare o întîrziere cu rezolvare ascendentă ornamentală printr-un salt de terță, care, după rezolvare, revine din nou la disonanță, ce se rezolvă a doua oară nu treptat, ci printr-un salt de cvartă superioară. În același timp însă ultimul *si* poate fi considerat și *ca o notă de schimb rezolvată prin salt de cvartă superioară*, subliniind frecvența cazurilor limitrofe și plurivalența, sub aspect vertical a unor elemente melodice.

482

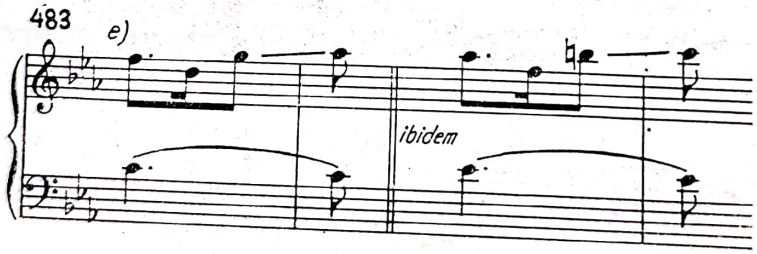


Recomand parcurgerea întregului *Preludiu* (Ed. Peters vol. III) pentru a studia exploatarea variată a acestui fenomen, precum și diversificarea bogată sub raportul funcției verticale a elementelor nucleului, abordate în cursul elaborării în serviciul țesăturii motivice.

Rezolvarea prin salt poate surveni și în cazul unor rezolvări amînate, ornamentale.

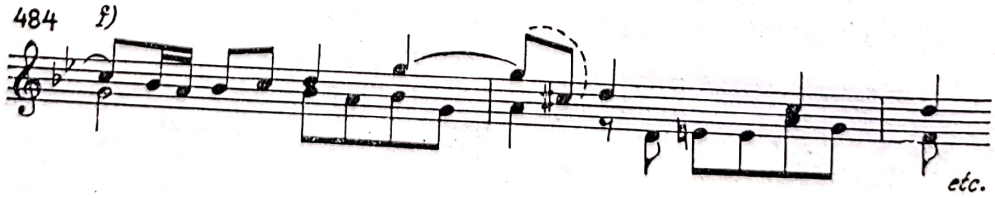
Suita franceză în do (Gigue)

483 *e)*



8 mici preludii și fugi pentru orgă (Fuga VI)

484 *f)*

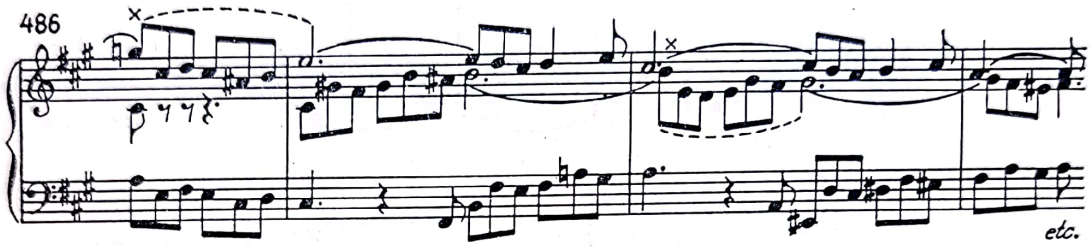


În exemplul *e*, disonanța de cvartă, după saltul alternativ de terță inferioară și cvintă superioară *nu se mai rezolvă descendent*, la *mi bemol*,

respectiv la *sol*, iar în exemplul *f*, saltul ornamental obișnuit al septimei la cvinta inferioară, nu se rezolvă la sextă (*fa*) ci la *re*, deci tot la interval de cvartă inferioară față de disonanță [1].

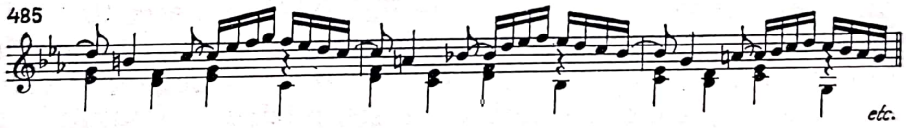
Pe parcursul desfășurării unor formule ornamentale mai ample, pot interveni schimbări modulatorice, care favorizează rezolvările efectuate prin salt în locul unor soluții convenționale. În astfel de alternative, *Bach nu ezită nicicînd între convențional și logica conducerii vocilor*, în favoarea celei din urmă [2].

Preludiul la Fuga în La (W.Kl. II)



[1] Interpretarea rezolvării ornamentale poate părea uneori ambiguă în structura la trei sau mai multe voci, în cazul intercalării unui acord de pasaj sau de schimb în desfășurarea formulei melodice ornamentale, *prilejuind transformarea funcțiunii verticale a tuturor elementelor componente ale formulei ornamentale:*

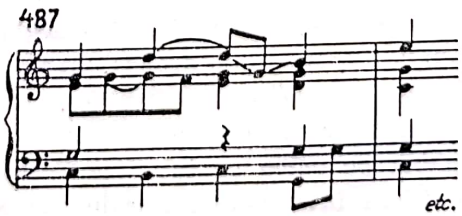
Preludiu la Fuga în Mi bemol pentru orgă



Saltul ornamental de terță inferioară al disonanței, incluzîndu-se ca element constitutiv în acordul de schimb intercalat, poate fi deci considerat și ca *o rezolvare prin salt*, iar revenirea pe sunetul inițial întîrziat, devenit în noul acord o septimă autopregătită — ca o rezolvare tot excepțională prin rămînerea pe loc. În contrapunctul la trei sau mai multe voci, precum vom vedea mai tîrziu, este posibilă rezolvarea întîrzierii prin salt și prin deplasarea ei într-o altă voce.

[2] Și acest procedeu are antecedente în creația madrigaliștilor englezi:

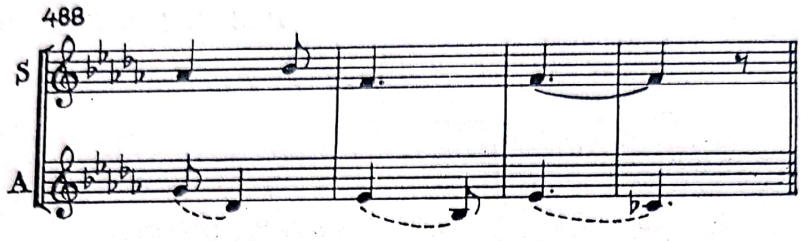
W. Cobbald: *With Wreaths of Rose and Laurel*



Scanned with OKEN Scanner

Rezolvările excepționale ale întîrzierii prin salt (de cvarte sau terțe), urmînd soarta obișnuită a inovațiilor primite cu rezervă sau ostilitate de contemporani, devin locuri comune mai tîrziu, incluzîndu-se în sfera limbajului nou muzical. Iată rezolvări curente ale disonanței, prin salt în scriitura corală a lui Bartók, spre exemplu :

Bartok : *N-am pe nimeni* (pentru două voci egale)



F

Introducerea liberă a disonanței

În cazurile de pînă acum, disonanța expresivă era pregătită (sau autopregătită) fie prin consonanță, fie uneori prin disonanță sau semidisonanță, *avînd ca element comun fenomenul sincopei.* Aceste aspecte ale disonanței expresive — știm — erau de obîrșie renascentistă. Procesul evolutiv ne duce în mod firesc însă la etapa următoare : *la confirmarea introducerii libere, nepregătite* și nesincopate a disonanței accentuate, rod al artei baroce, ca o consecință a schimbării climatului față de disonanță.

2. TRATAREA ACORDURILOR DE SEPTIME [1]

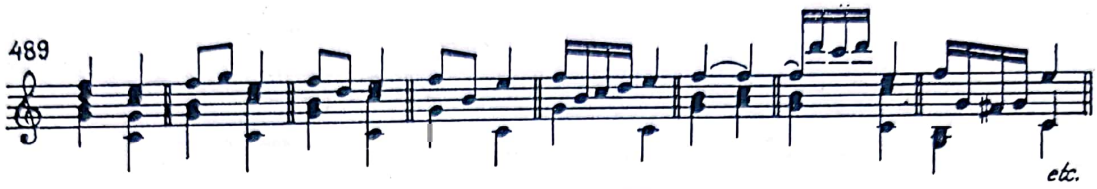
1) Acordul de septimă dominantă, care în forma lui rudimentară, ca disonanță de pasaj în majoritatea cazurilor, sau ca întîrziere pregătită, apare în polifonia vocală a Renașterii, se încetățenește ca acord de sine stătător, fără pregătire în primele decenii ale secolului al XVII-lea. Avînd rolul de a „ascuți" funcția de dominantă, se aplică *fără nici o pregătire*

[1] Trebuie subliniat, că în timp ce toate disonanțele expuse pînă acum se includeau în categoria „notelor străine din acord", *disonanța de septimă fiind un element constructiv al acordului format din trei terțe suprapuse* — cu un mers determinat — *nu aparține notelor străine* ci constituie un acord de tip nou, o fază superioară mai complexă pe calea evoluției acordurilor generate prin suprapunerea terțelor. Vom considera întotdeauna acordul de septimă sau de nonă do-

Scanned with OKEN Scanner

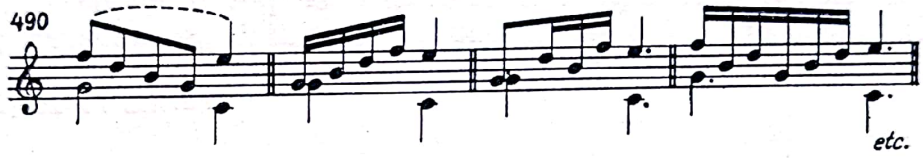
prealabilă, urmînd doar să fie rezolvat. *Beneficiind de toate posibilitățile de rezolvare*, aplicate suspensiunilor, acordul de septimă dominantă va putea fi rezolvat și el variat, efectuînd în cursul rezolvării și disonanțe secundare :

489



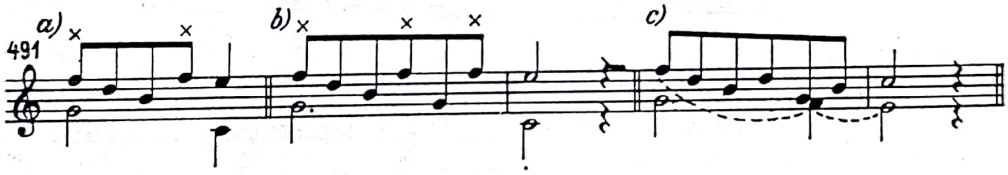
Avînd în vedere gradul de pătrundere al gîndirii armonice în melodica barocă, acordul de septimă dominantă, proiectat linear, cunoaște variante diferite în transfigurările lui melodice :

490



Înainte de a se rezolva, septima poate să se *repete odată (a), sau de mai multe ori (b)* sau să se deplaseze într-o altă voce (c) :

491



Deplasarea aceasta, desigur, nu este întotdeauna atît de schematică și simplă. În desișurile complexe ale polifoniei bachiene, ea îmbracă uneori aspecte variate — derutante chiar — imposibile de cuprins în formulări limitative. Iată un exemplu : septima dominantă, repetîndu-se de mai multe ori, trece cu ajutorul unei descompuneri figurative la vocea

---

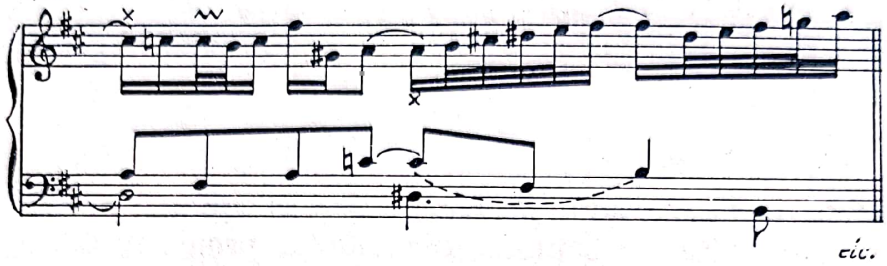
minantă *ca o singură entitate armonică*, formată prin suprapunerea a trei sau patru terțe *și nu-l concepem nicidecum defalcabil în două trisonuri distincte*, procedeu ce survine uneori pare-se în lucrarea citată a lui Zulauf. Autodeterminarea unei funcțiuni armonice printr-un singur acord este în genere, cu neputință ; este realizabilă doar printr-un raport reciproc. Treapta I se autodefinește ca T, *dacă este precedată de D*, iar aceasta *cînd e urmată de T. Totuși D devine monovalentă prin suprapunerea a încă unei terțe mici, transformîndu-se în* D_7, *ce exclude orice ambiguitate.*

Scanned with OKEN Scanner

mediană, unde, după ce se transformă într-o septimă a treptei VII a tonalității relative minore, se rezolvă printr-un salt ornamental de cvintă descendentă :

Partita în Re (Allemande)

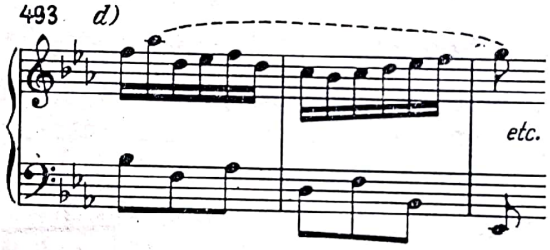
492



2) În cadrul descompunerii figurative se pot intercala și note de pasaj *(d)*, apogiaturi *(e—f)* sau disonanțe de schimb „secundare“ *(g)* :

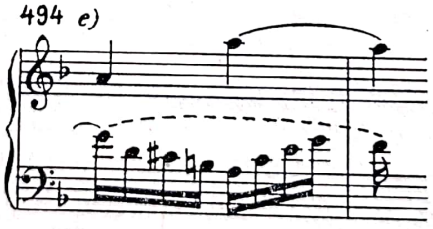
Partita în do (Rondeau)

493 *d)*



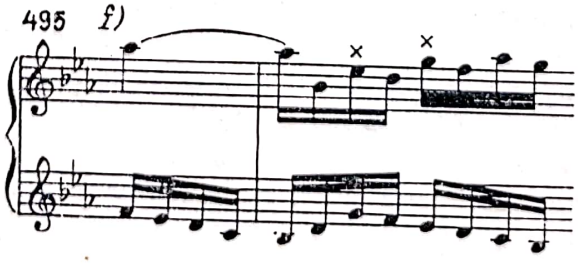
Arta fugii (Canone per augmentationem in motu contrario)

494 *e)*



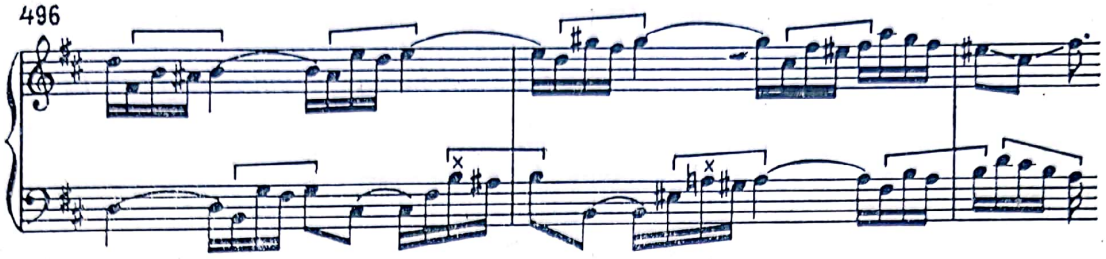
Inventiunea la două voci în do

495 *f)*



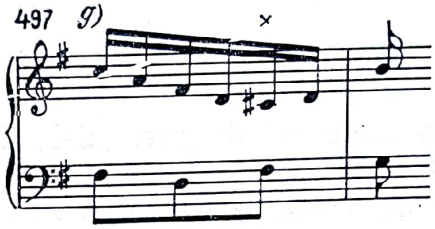
Scanned with OKEN Scanner

496



Partita în sol (Courante)

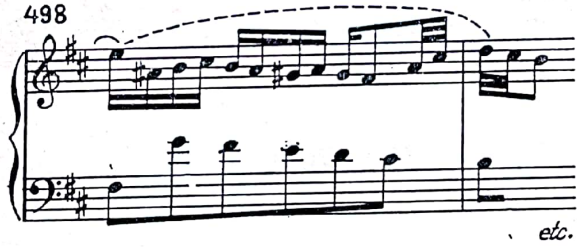
497 *g)*



Uneori septima apare la ambele voci. În acest caz, momentul rezolvării desigur nu va coincide :

Partita în Re (Sarabande)

498



3) În afara septimei, poate surveni oricînd — prin diferite descompuneri figurative — și nona prin suprapunerea *a patru terțe*, sau septima treptei VII nepregătită. În cazul succesiunii septimei și a nonei,

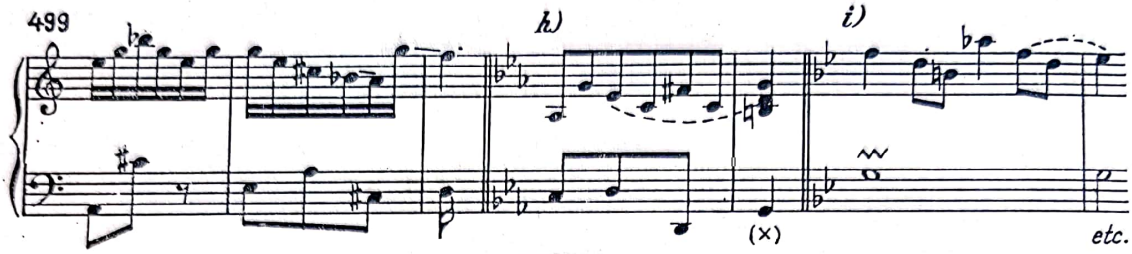
---

[1] Exemplul de mai sus ne oferă un nou prilej instructiv de a ne edifica asupra modului variat al tratării de către Bach a unei celule melodice, atribuindu-i funcțiuni verticale diferite în raport cu solicitările compatibilității verticale ale celor două voci. Celula ritmico-melodică : (𝄽 ♫ ♩) alternînd de la o voce la alta va deține în raport cu vocea a doua funcțiuni verticale diverse, consemnînd adevărul *că pluralitatea funcțiunii verticale constituie un element indispensabil al măiestriei scriiturii polifonice în serviciul tehnicii țesăturii motivice.*

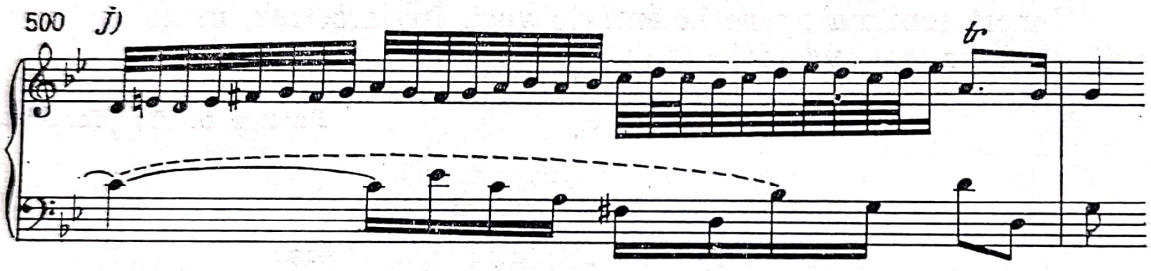
Scanned with OKEN Scanner

rezolvarea se efectuează adesea prin coborîrea treptată a septimei și prin *urcarea nonei la sensibilă (h)*. Uneori se efectuează doar o rezolvare parțială, unilaterală a septimei (*i*) :

Partita în la (Fantasia) — *Suita franceză în do (Courante)* — *Suita engleză în sol (Gavotte I)*

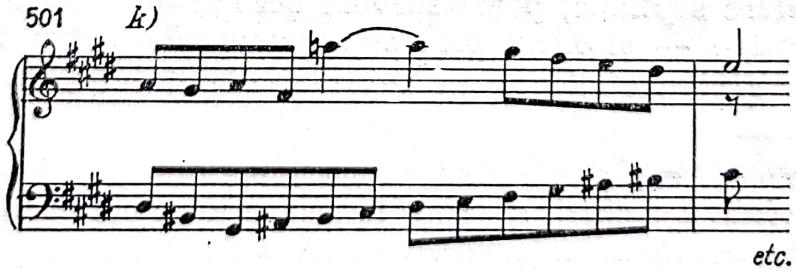


Un exemplu de o complexitate rară ni-l oferă fragmentul de mai jos (*Sei gegrüsset, Jesu gütig*, pentru orgă) unde acordul de nonă se rezolvă doar după descompunerea figurativă a întregului acord, asociat cu vocea a doua tratată bogat, ornamental (*j*) :



Survine uneori și simultaneitatea nonei minore și majore ca notă de pasaj (k) :

Preludiul la Fuga în do diez (W.Kl. I)



4) Septima dominantă însă nu se rezolvă întotdeauna treptat coborîtor pe acordul de tonică. Ea poate realiza un lanț de acorduri de septime dominante, modulînd cromatic la subdominantă, transformînd *sen-*

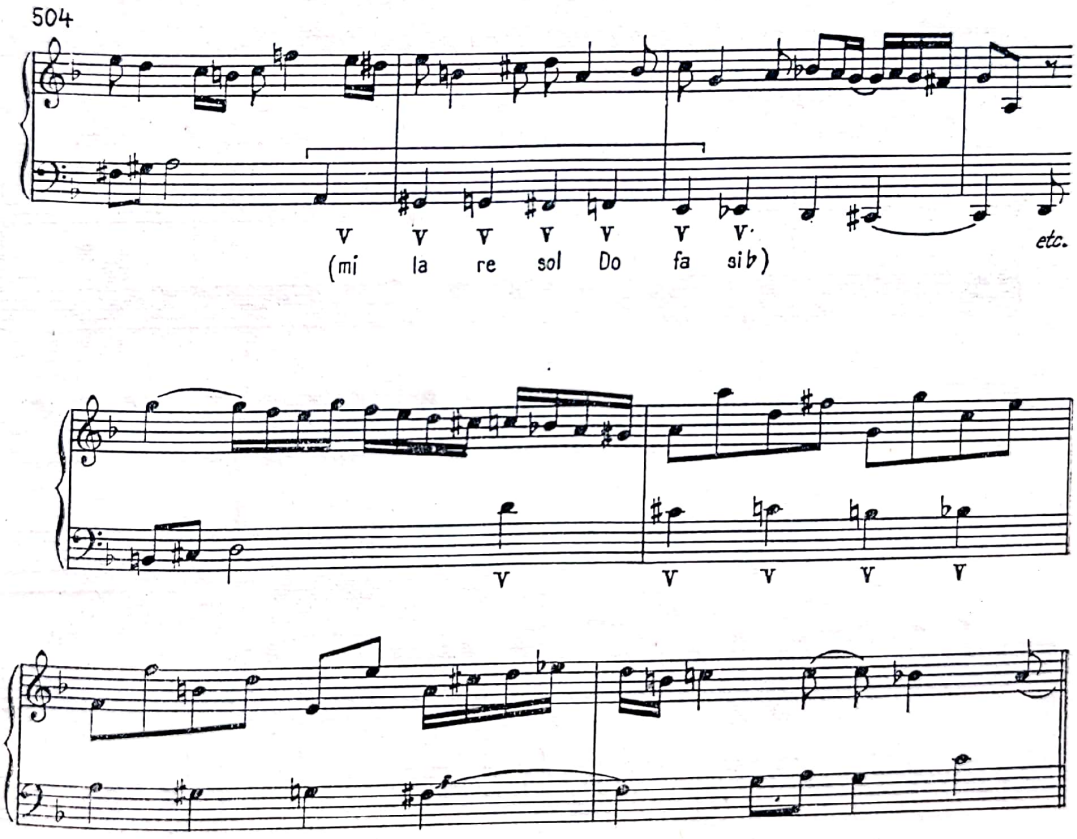
sibila veche în septima noului acord [1]. Prezentăm *schema* acordică a începutului din *Preludiul Suitei engleze în Sol* care debutează prin descompuneri de acorduri de septime succesive îmbogățite, se-nțelege, cu note melodice, realizate în spiritul procedeului expus :

503

Iată aceleași succesiuni de septime dominante în structura bivocală, prin mersul treptat cromatic descendent al uneia din voci, fiind prezente doar două, respectiv trei elemente ale jalonării acordice. A se observa desfășurarea mersului modulatoric în *cadrul tetracordului cromatic descendent.*

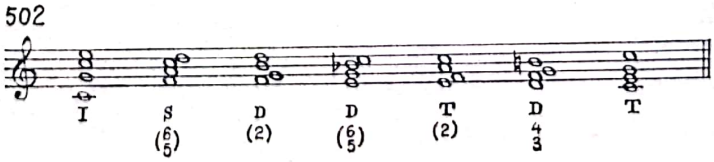
Arta fugii (Canone per augmentationem in motu contrario)

504



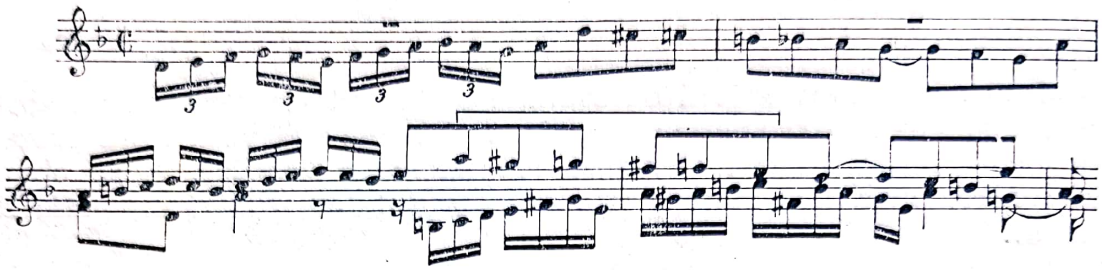
[1] O înlănțuire tipică a succesiunii de acorduri de septime — în cazul tonalităților majore — ne oferă schema următoare, incluzînd inflexiunea tonală a subdominantei :

502



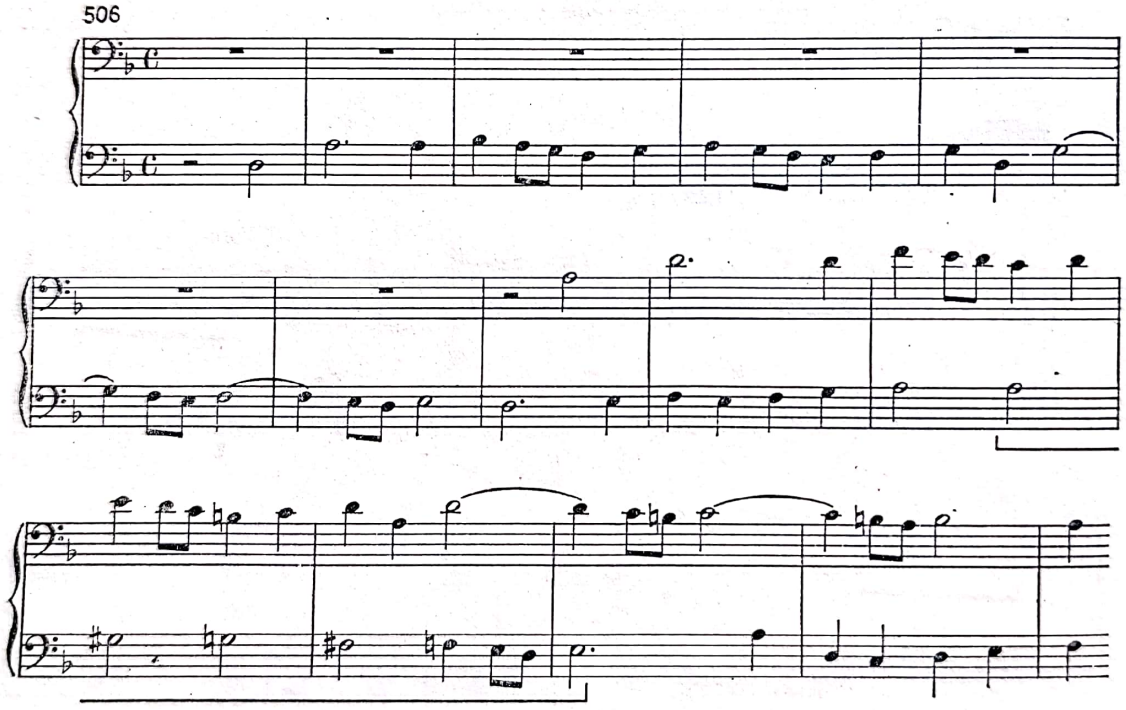
În timp ce în exemplul de mai sus tetracordul cromatic se realizează în spirit *armonic, tonal-funcțional,* în fragmentul următor al *Fugii în re (W.Kl. II), tetracordul cromatic descendent este contrapunctat într-un mod diferit,* debarasat de caracterul funcțional și realizat într-un spirit mai mult modal-linear, mai arhaic, deci :

505



Aceeași soluție *subliniat modal-lineară* conferă Bach contrapunctării tetracordului cromatic în *Canzona pentru orgă* :

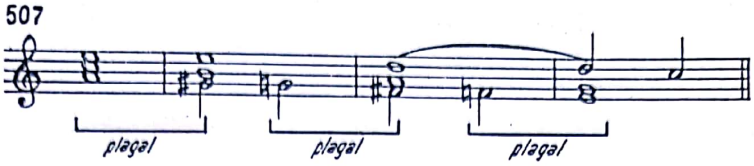
506



Schițînd schema armonică a fragmentului, cuprinzînd tetracordul cromatic descendent, vom constata că ultimele două exemple, spre deosebire de primele două, în care succesiunea septimelor dominante, consecutive imprimă *un caracter net tonal-funcțional,* degajă o atmosferă *modală* prin alternarea acordurilor majore-minore pe aceeași tonică, *în mers treptat inferior, realizînd relații plagale,* curent utilizate de predecesorii săi din secolul al XVII-lea :

Scanned with OKEN Scanner

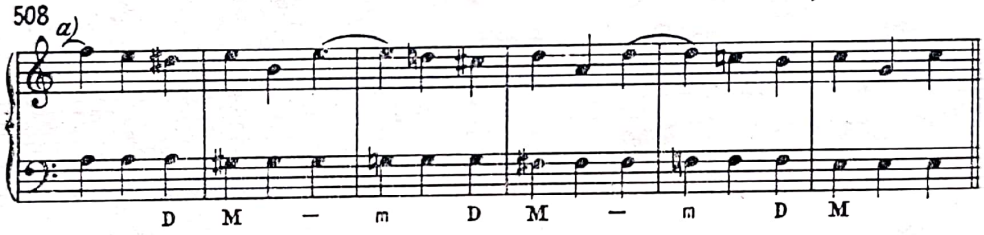
507



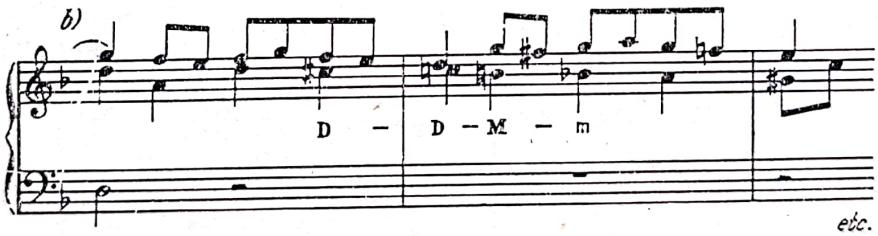
În concluzie, putem preciza că în tratarea verticală a tetracordului descendent, Bach preconizează în genere două procedee, unul armonic-funcțional „modern", prin succesiunea cromatică a T—D sau a D—D, a septimelor dominante (și micșorate), iar altul modal-linear, cu caracter „arhaic", curent utilizat, de compozitorii secolului al XVII-lea, prin succesiunea treptat inferioară plagală alternînd coborîtor terța mare la terța mică. Firește, nu poate fi vorba de două scheme rigide, sever și întotdeauna respectate; ele se întrepătrund adesea și se modifică prin introducerea diferitelor note străine de acord [1].

Reproducem două exemple, *în care cele două principii se îngemănează.* Axîndu-se pe principiul alternării acordului major și minor, *trecerea de la acordul minor la acordul major următor se efectuează cu ajutorul elementelor unui acord de dominantă în exemplul a (Menuet din Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach),* iar în exemplul *b Fuga XI* din *Arta fugii se succed de două ori D—D, urmate de M—m:*

508 a)



b)



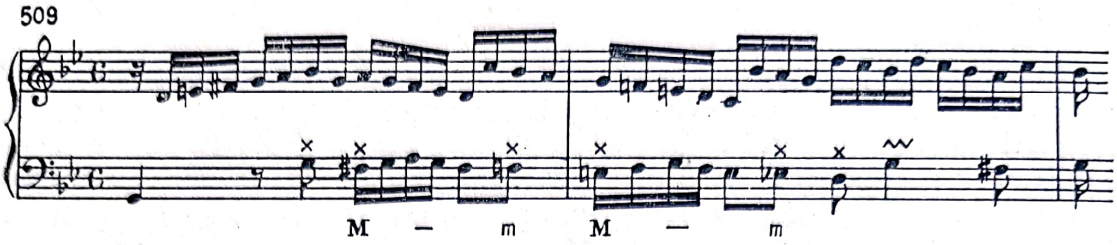
[1] Chiar și un Ludwig Bussler (*Op. cit.*, ed. II, pag. 3), pe marginea unei teme, a *Fugii în re (W.Kl. II)*, entuziasmat de soluția bachiană, ironizează afirmînd că „der abstrakte Harmoniker" (omofonistul abstract) care e tentat să vadă în progresia cromatică modulații în tonalități diverse, ar fi scris probabil un șir de dominante, iar soluția pretinsului „omofonist" pe care o schițează Bussler, corespunde în fond soluțiilor date de însuși Bach în primele două exemple citate din *Arta fugii.* Bach n-a conceput rezolvarea tetracordului cromatic monocrom, ci pe baza a două principii generale diferite, purtînd clar amprenta răspîntiei dintre lumea modală și cea funcțională.

Scanned with OKEN Scanner

Tetracordul descendent este sesizabil și în cazul ornamentării lui cu note melodice :

Invenţiunea la două voci în sol

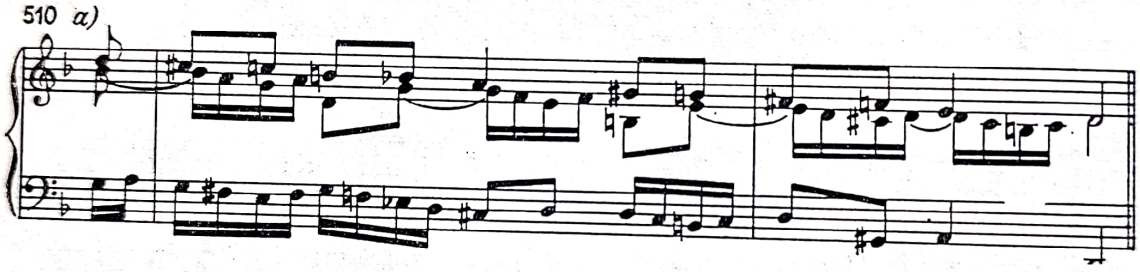
509



5) În ceea ce privește tetracordul al doilea descendent — știm — de obicei treapa II nu se alterează coborîtor. Elementele arhaice se pot îmbina și de astă dată cu elementele noi, funcționale *(a)* :

Invenţiunea la trei voci în re

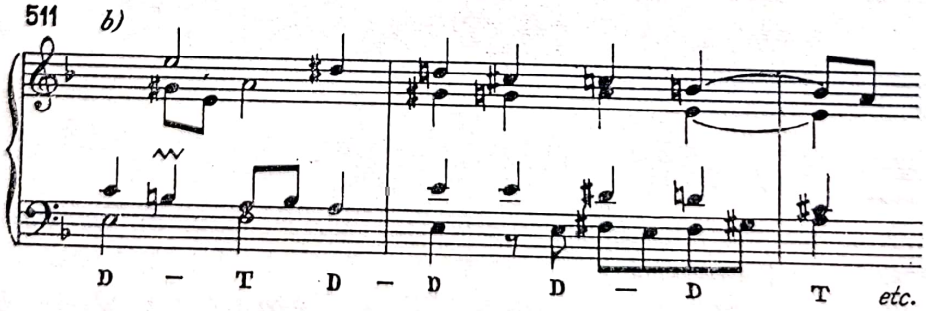
510 *a)*



Exemplul *b* are un caracter net armonic-funcțional :

Arta fugii (Fuga XI)

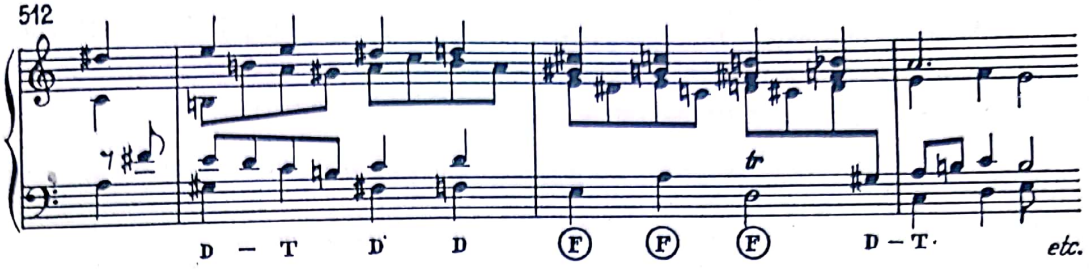
511 *b)*



Sînt cazuri cînd și tetracordul al doilea se alterează coborîtor. În fragmentul următor din *Arta fugii (Fuga XI) conviețuiesc de asemenea elemente caracteristice funcționale (D—T) cu tehnica faux-bourdon-ului (F) arhaic* :

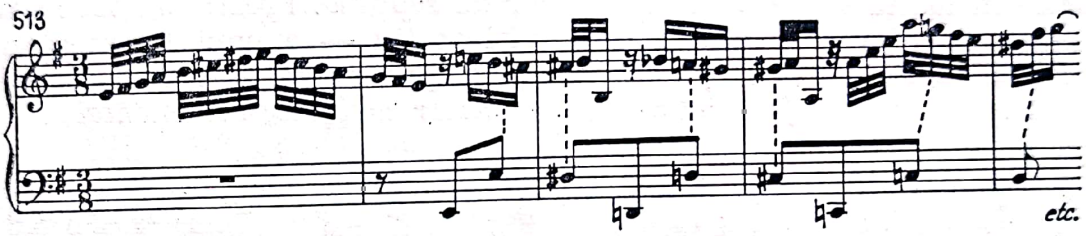
Scanned with OKEN Scanner

512



În încheierea acestei probleme va fi interesant — credem — reproducerea începutului primului *Duet pentru pian,* în care Bach recurgînd de asemenea la tratarea „arhaică" a tetracordului cromatic descendent, aplică o tehnică ce evocă *organum*-ul străvechi, ornamentînd o succesiune de cvinte cromatice paralele, fenomen de altfel relevat — într-un alt context însă — și de Kurth :

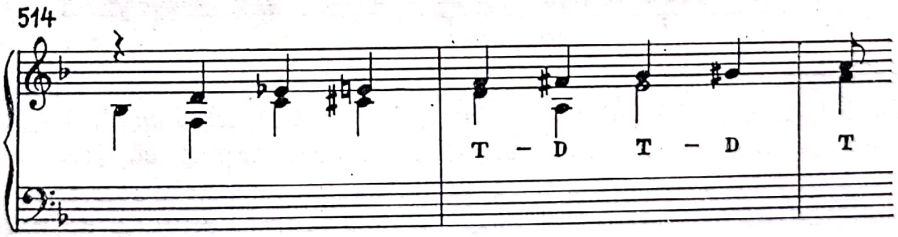
513



6) Cu toate că frecvența tetracordului cromatic descendent este mai deasă, *nu lipsesc din creația bachiană nici tetracordurile cromatice ascendente.* În aceste cazuri, terța mică, prin alterare suitoare, se transformă în sensibila relației următoare (D—D) ; *caracterul funcțional în aceste cazuri este, deci, dominant* :

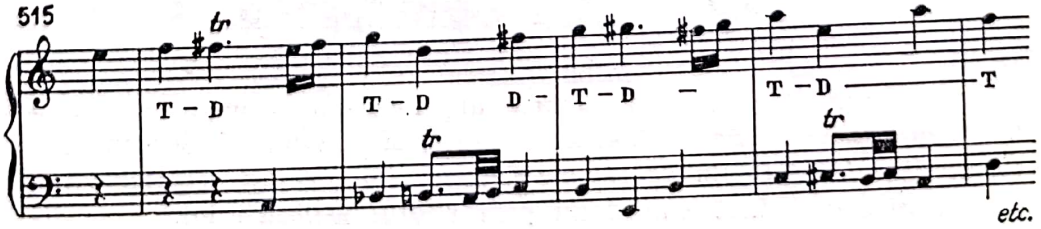
Arta Fugii (Fuga XI)

514



Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (Menuet)

515

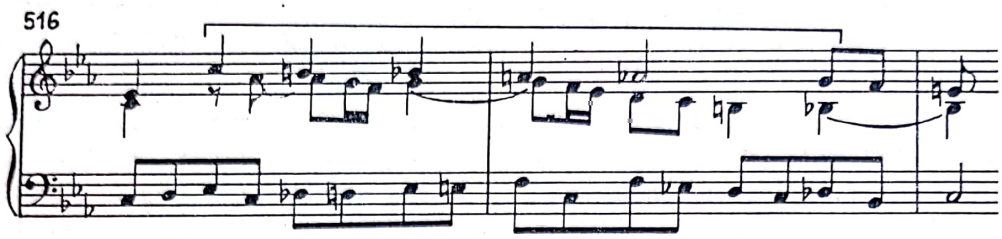


Scanned with OKEN Scanner

7) Aceeași situație se întîlnește și în cazul aplicării simultane a tetracordului cromatic ascendent și descendent (în mișcare contrară) realizată printr-o succesiune de T—D sau de D consecutive :

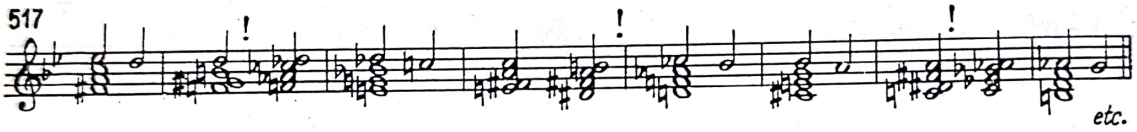
Ofranda muzicală (Ricercar)

516



8) Pot interveni în afara modulațiilor cromatice și *modulații enarmonice* în lanțul succesiv al acordurilor de septime. Prezentăm tot numai schema armonică — pentru a economisi spațiu — a unui fragment din *Preludiul la Fuga în sol pentru orgă, compus numai din descompuneri figurative, succesive, fără intercalarea motelor melodico-ornamentale :*

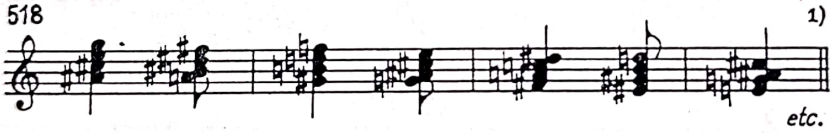
517



De asemenea, succesiuni cromatice figurative de septime micșorate [1]:

Suita engleză în mi (Gigue)
(schema acordică)

518



[1] Acordul de septimă micșorată, compus din trei terțe *mici*, se pretează cu ușurință modulațiilor enarmonice. Avînd în vedere faptul că *fiecare sunet al acordului poate fi interpretat ca o sensibilă*, acordul treptei VII a tonalității la, spre exemplu, ne va facilita modulația enarmonică în tonalitățile *do*, *mi bemol* și *fa diez* :

519

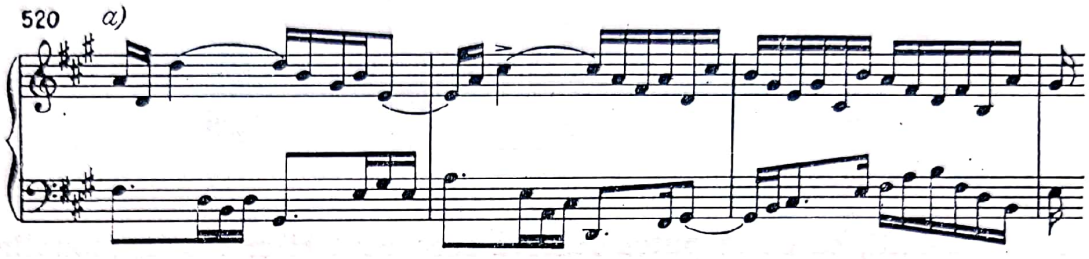
Din aceasta rezultă că pe cele 12 sunete ale totalului cromatic sînt realizabile *doar trei acorduri* de septime micșorate diferite, la distanțe de semitonuri învecinate, *restul fiind identic prin enarmonie !* Acest acord, avînd caracterul noului în Baroc, s-a demonetizat însă mai tîrziu prin abuzul utilizării lui.

Scanned with OKEN Scanner

9) În afara septimelor dominante pătrund în melodica bachiană și descompuneri figurative ale septimelor treptelor secundare. În aceste cazuri, septima este de obicei pregătită și se comportă, sub raportul rezolvării ei, ca și acordurile de septimă dominantă (*a*). Septimele treptelor „secundare" pot constitui și progresiuni secvențiale, avînd fiecare septima pregătită (*b*) :

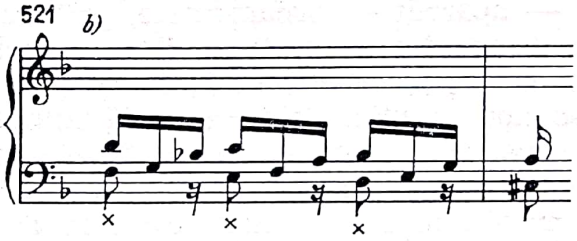
Suita engleză în La (Gigue)

520 *a)*



Arta fugii (Canone all'ottava)

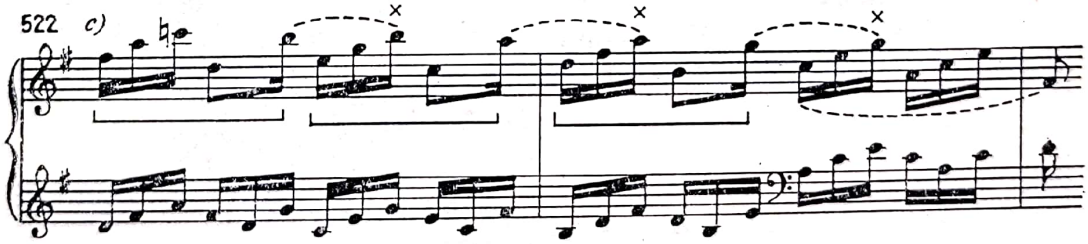
521 *b)*



Formule secvențiale, debutînd cu descompunerea acordului de septimă dominantă, pot conține în continuare acorduri de septime *fie pregătite (c), fie introduse libere (d)*, avînd semnificația generalizării intrării libere a tuturor acordurilor de septime :

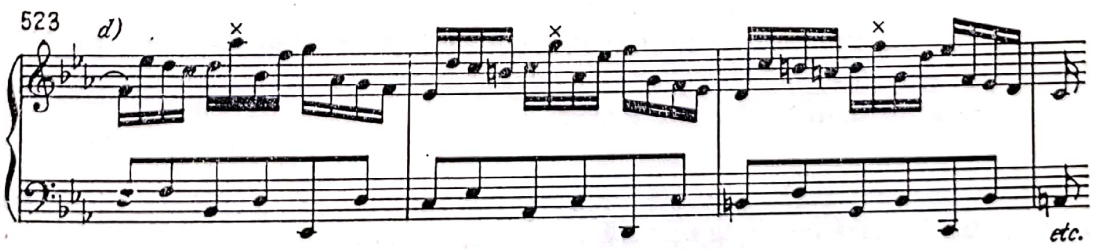
Suita franceză în Sol (Gigue)

522 *c)*



Partita în do (Sarabande)

523 *d)*

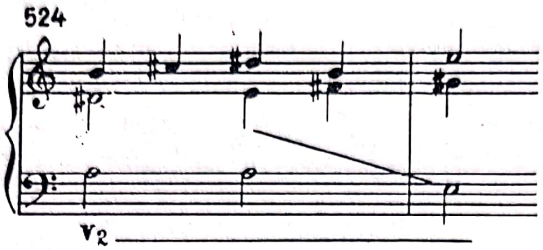


Scanned with OKEN Scanner

Disonanța de septimă, ca și suspensiunile de altfel, beneficiază și ea uneori de rezolvări excepționale fie prin diferite salturi, fie rămînînd pe loc :

Ich hab'mein'Sach'Gott heimgestellt (pentru orgă)

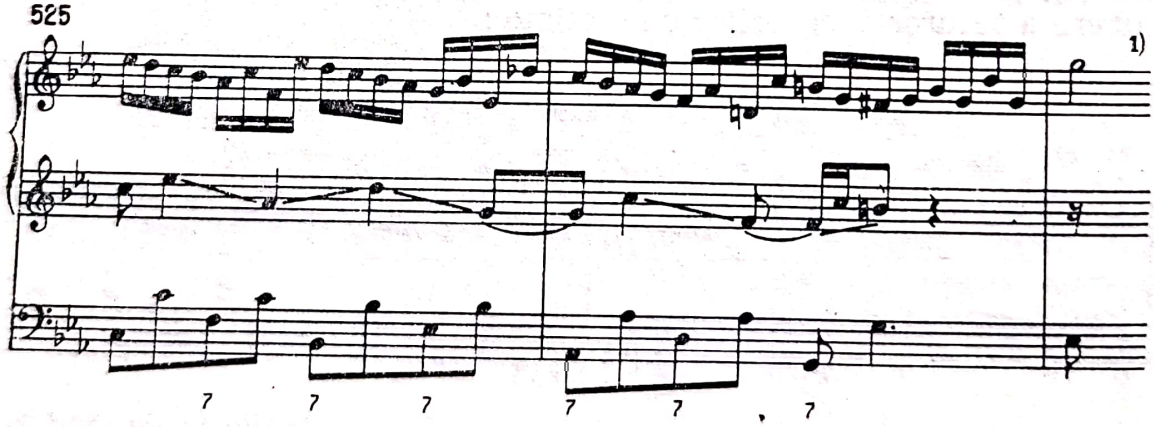
524



Ne vom reaminti, că ea se putea rezolva ascendent și cromatic, modulînd în consecință.

În partea I a *Sonatei II pentru orgă,* Bach abordează un caz interesant al rezolvării — aparent — ornamentale, prin salt convențional de cvintă inferioară, a disonanței de septimă. Spre deosebire însă de soluțiile sale obișnuite, aici nota ornamentală, la care se efectuează saltul, *se transformă într-o nouă septimă și în această calitate execută un salt de cvartă, în sens contrar.* Repetarea secvențială a acestei soluții mai puțin obișnuite — exploatată de repetate ori pe parcursul acestei părți — subliniază aspectul insolit al fenomenului care, în această formă, *poate fi interpretat și ca rezolvări succesive prin salt de cvinte inferioare, respectiv cvarte superioare a diferitelor acorduri de septime* (vezi rezolvări similare și în *Sonata V pentru orgă,* partea I) :

525



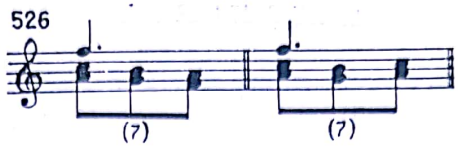
În ceea ce privește rezolvarea septimei prin rămînere pe loc, *considerăm că această interpretare în cazul apariției ei în formă de acord de pasaj sau de schimb este ireală :*

---

[1] Ca „circumstanță atenuată" ne va servi faptul că septimele, mutîndu-se în discant, beneficiază acolo de rezolvări convenționale.

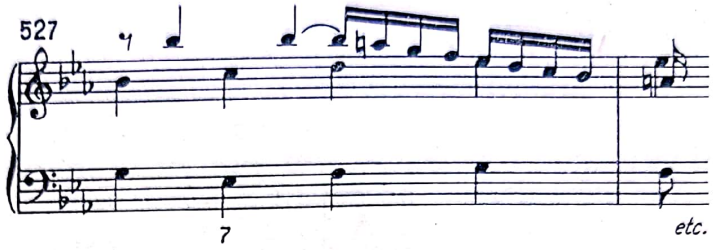
Scanned with OKEN Scanner

526



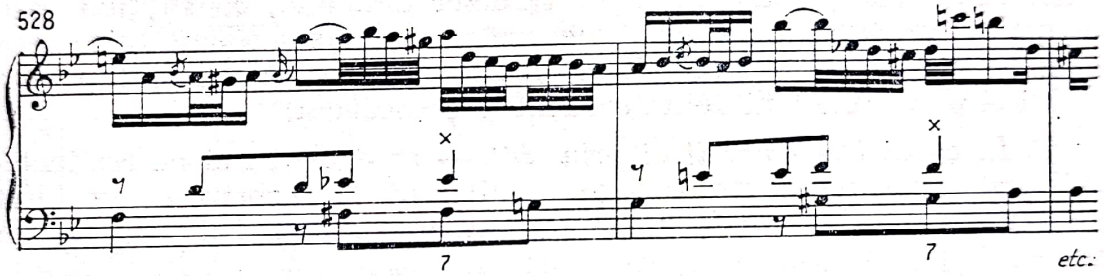
În schimb, în fragmentul următor din *Preludiul* la *Fuga în Mi bemol pentru orgă* vom putea identifica septima rezolvată rămînînd pe loc :

527



De asemenea în fragmentul următor din *Goldberg-Variationen* (Var. 25) :

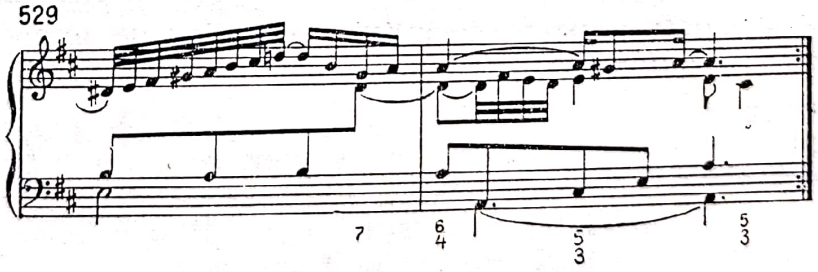
528



Această rămînere pe loc, uneori, poate fi doar temporară, datorită unui $\frac{6}{4}$ ce întîrzie rezolvarea ei, pasibilă de o dublă interpretare :

Partita în Re (Allemande)

529



Rezolvarea prin rămînerea pe loc se efectuează uneori şi în cazul modulaţiilor enarmonice.

Exerciţii practice. Să se realizeze mici fragmente, conţinînd tratările expuse ale tetracordului cromatic descendent.

Scanned with OKEN Scanner

3. APOGIATURA

În afara acordurilor de septime, Barocul — sub impulsul unor experimentări curajoase renascentiste [1] — revoluționează tratarea disonanței prin introducerea liberă pe timpi accentuați *ai oricărei disonanțe nepregătite*, în scopul atenuării determinismului vertical, din ce în ce mai conciliant față de solicitările lineare.

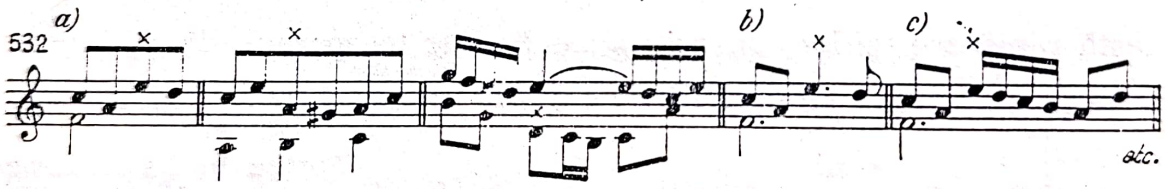
Disonanța accentuată, introdusă fără pregătire și nesincopată se numește *apogiatură, și are o pondere excepțională în istoria tehnicii disonanței, marcînd o etapă semnificativă pe drumul anevoios și lung al „emancipării" ei.*

A

Apogiatura poate fi introdusă atît prin salt, cît și prin mers treptat și se rezolvă în manierele cunoscute ale suspensiunilor. Uneori, totuși, precum vom vedea, poate avea un caracter ambiguu, constituind cazuri limitrofe cu unele aspecte ale disonanțelor melodico-ornamentale, determinate fie de modul introducerii ei, al direcției desfășurării, cît și al raportului ei de durate față de antecedent și consecvent.

1) *În cazul introducerii ei prin salt* — ascendent sau descendent — apogiatura se va defini *fără echivoc*, indiferent de raportul ei de durate, care poate fi egală (*a*), mai lungă (*b*) sau mai scurtă (*c*) notei premergătoare :

532

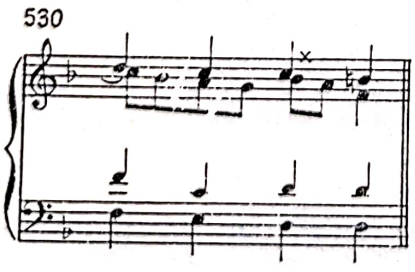


În acest caz, apogiatura poate constitui un mijloc de expresie adecvat, exprimării durerii, suferinței.

---

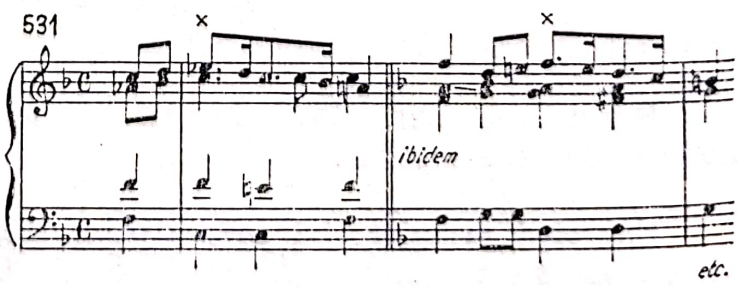
[1] Th. Morley :
Round Around about a wood

530



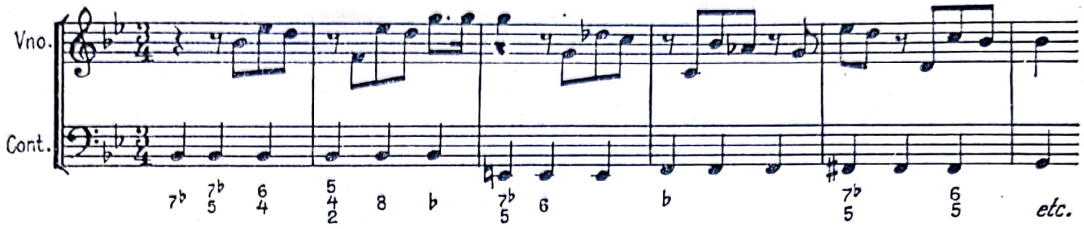
Th. Morley :
On a fair morning

531



Scanned with OKEN Scanner

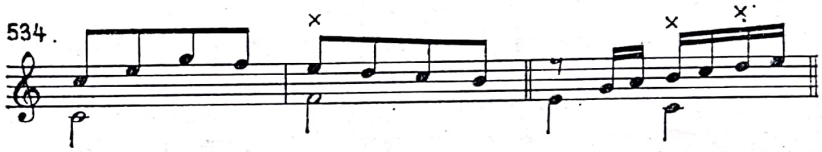
533



2) *În cazul introducerii ei prin mers treptat* — constituind adesea cazuri limitrofe cu nota de pasaj accentuată — este pasibilă de o interpretare dublă. Fără a acorda terminologiei o importanță exagerată, în aceste cazuri ne vom putea ghida după următoarele criterii, pentru a le putea delimita totuși :

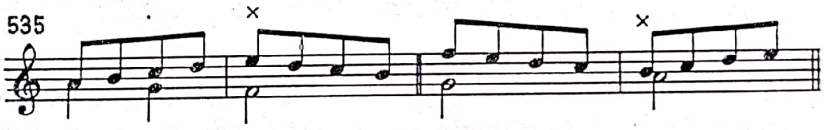
a) *În cazul unei succesiuni treptate de durate egale în același sens — fie descendent sau ascendent — nota disonantă accentuată va fi calificată, cu preferință ca notă de pasaj accentuată și nu apogiatură.*

534.



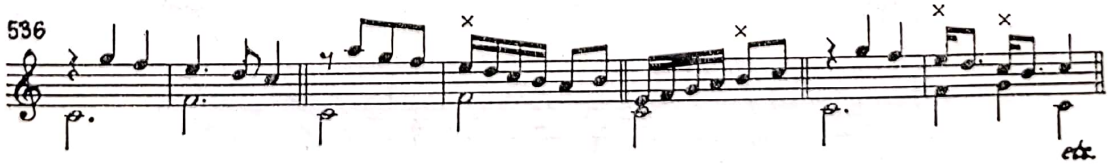
b) În cazul desfășurării ei *în sens alternativ însă, nota accentuată* — reliefîndu-se mai vădit prin inversarea sensului desfășurării — va constitui o apogiatură, ce se rezolvă descendent sau ascendent. Ambiguitatea ei nici în acest caz nu va fi complet exclusă, putîndu-se califica și *ca notă de schimb accentuată.*

535



3) În afară de criteriul sensului succesiunii, un al doilea factor determinant ni-l *va oferi raportul de durate între nota disonantă accentuată și cele ce-i premerg.* Cînd durata notei disonante accentuate va avea fie o durată mai lungă, fie mai scurtă față de ele — reliefîndu-se *față de cursul lin „nivelator" al unei succesiuni de durate* egale în mișcare directă — *vom pleda pentru a fi calificată drept apogiatură.*

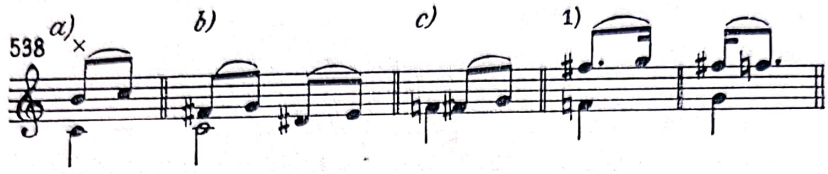
536



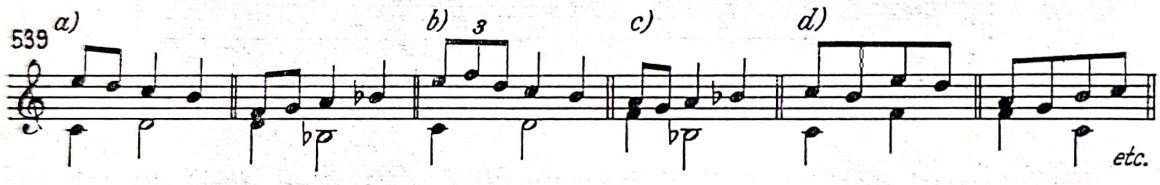
Scanned with OKEN Scanner

În consecință, atunci cînd nota de pasaj accentuată se va impune auzului mai mult, fie datorită introducerii ei prin salt, fie alternării sensului, fie diferențierii ei sub raportul duratei față de notele ce-i premerg și ce-i urmează, ea va fi considerată ca apogiatură [1].

Apogiatura cu *rezolvarea ascendentă se va rezolva — ca și suspensiunea — de preferință la un semiton*, diatonic sau cromatic fie la consonanță (*a*, *b*), fie la semidisonanță (*c*) :



4) Apogiatura poate fi uneori precedată de disonanțe ornamentale diferite, care se rezolvă apoi prin intermediul ei. În exemplu *a*, apogiatura este precedată de o notă de pasaj simplă în *b* — de o notă de pasaj introdusă prin salt ; în *c* — de o notă de schimb simplă, iar în *d* — rezolvată prin salt.

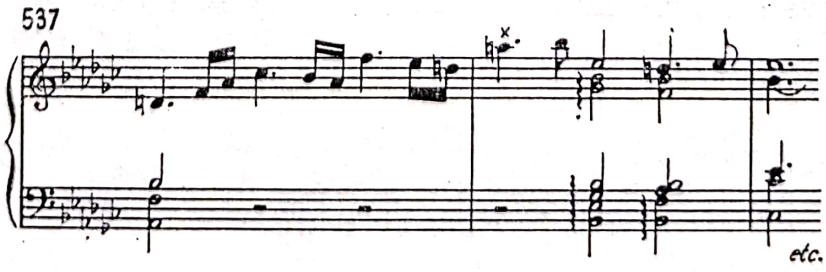


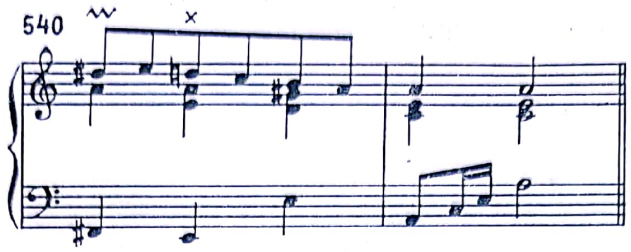
Dacă disonanța de schimb revine nu la forma ei originală, ci la forma alterată a consonanței sale, aceasta, impunîndu-se atenției, se metamorfozează într-o apogiatură, oferindu-ne un nou caz al rezolvării unei disonanțe ornamentale prin intermediul apogiaturii :

---

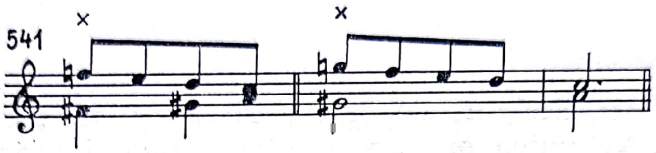
[1] Cu toate că fenomenul disonanței este legat de simultaneitate a cel puțin două sunete, uneori forța ei tensională — în cazul concret apogiatura alterată — se deslușește clar și în cadrul unei singure linii, *fără a se ciocni de fapt cu un alt sunet*. Putem vorbi deci, în acest caz de „disonanță latentă".

Preludiul la Fuga în mi bemol (W.Kl.I)



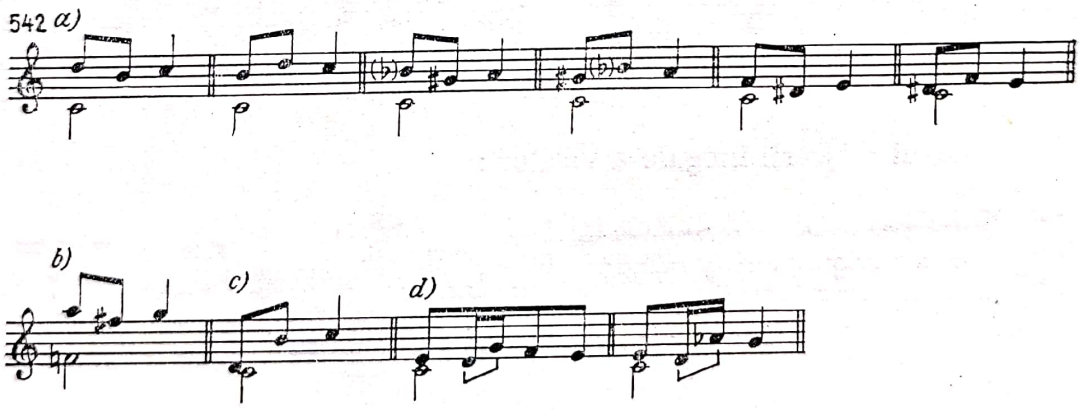


5) În tonalitatea minoră vom putea suprapune, pe treptele VI și VII alterate, aceleași trepte nealterate, ca apogiaturi :

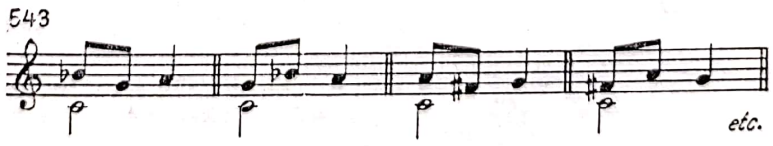


B

1) Rezolvarea apogiaturii *poate fi ornamentată și ea identic cu aceea a suspensiunii* și, în consecință, nu o repetăm. Vom expune doar unele aspecte particulare, tipice ale apogiaturii și, în primul rînd, circumscrierea, încadrarea unei consonanțe (*a*) sau semidisonanțe (*b*) între două disonanțe învecinate, diatonice sau alterate, printr-un salt de terță inferioară sau superioară. Substituirea uneia la octavă este posibilă (*c*). De asemenea — rar — și cadrul de terță se poate lărgi (*d*) ; ca o nouă dovadă a destrămării lente a rezolvării treptate, severe, a disonanței.



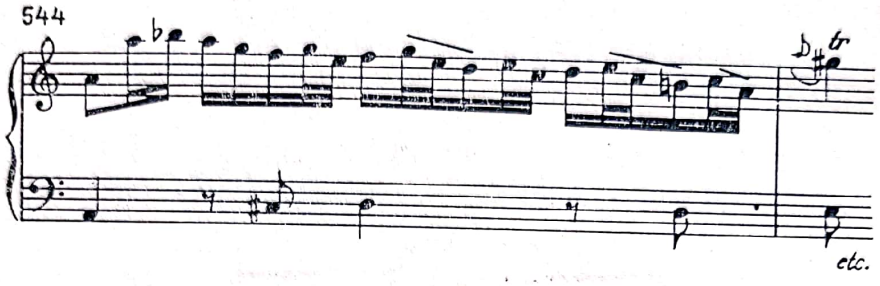
Unul din sunetele ornamentale poate fi consonant, sau semidisonant.



Arareori consonanța de fapt nu se încadrează între două disonanțe învecinate, circumscriindu-se ; disonanța a doua se rezolvă treptat *nu în sus, ci în jos, în sens contrar*

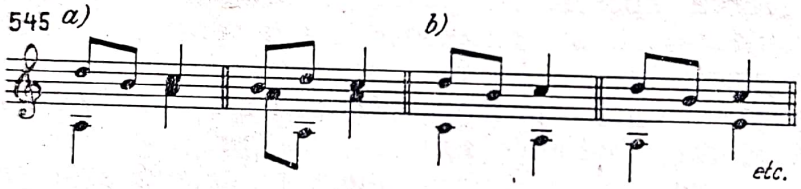
Christen ätzet diesen Tag (Anhang) (pentru orgă)

544

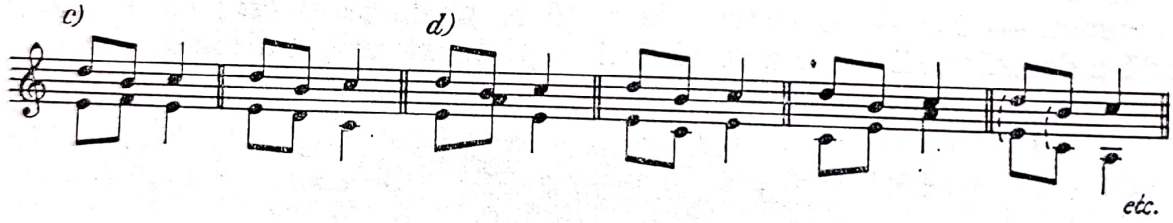


Vocea a doua, desigur, nu va trebui să aștepte momentul rezolvării stînd pe loc, ci va putea efectua mișcări variate în sensuri și raporturi de durate diferite : prin mișcare de pendulare la octava (*a*), printr-un salt consonant în mișcare directă, sau contrară (*b*), executînd note ornamentale (*c*) sau descompunînd sunetele acordului — toate, sau numai două dintre ele (*d*) :

545 *a)* *b)*

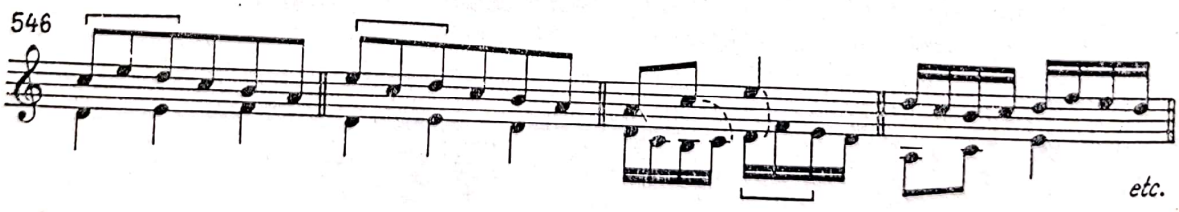


c) *d)*



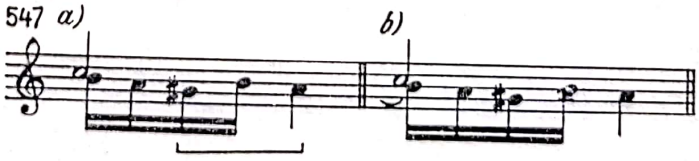
În cazul mișcării inegale a vocilor :

546



Apogiatura ornamentată poate fi, desigur, precedată și de una simplă (*a*) sau de o suspensiune pregătită (*b*) :

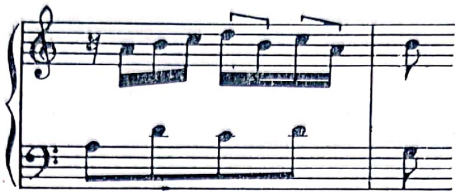
547 *a)* *b)*



Uneori pot să succeadă și două formule ornamentale, consecutive în sens contrar cu vocea a doua. Astfel, rezolvarea primei apogiaturi ornamentate coincide cu începutul apogiaturii ce-i urmează :

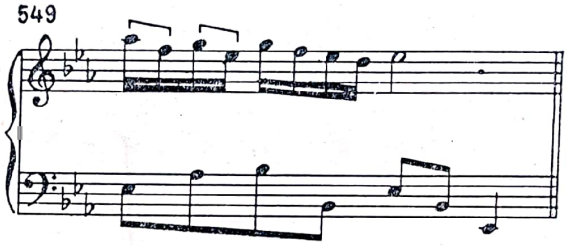
Invenţiunea la două voci în Do

548



Suita franceză în do (Air)

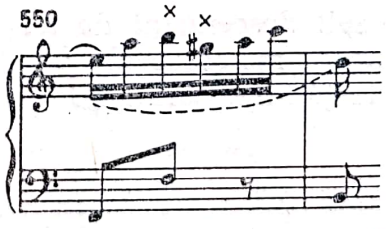
549



Apogiatura ornamentată poate îmbogăți și rezolvările ornamentale ale suspensiunilor, *incluzîndu-se ca un element al formulei de rezolvare ornamentală a suspensiunii, ca „disonanţă secundară"*. În exemplul ce urmează, formula ornamentală a întîrzierii acordului de septimă — descifrabilă în contextul ei armonic — este amplificată de apogiatura ornamentală a terței :

Partito în la (Fantasia)

550



Apogiatura ornamentală poate urma — știm — unei suspensiuni similare pregătite și rezolvate.

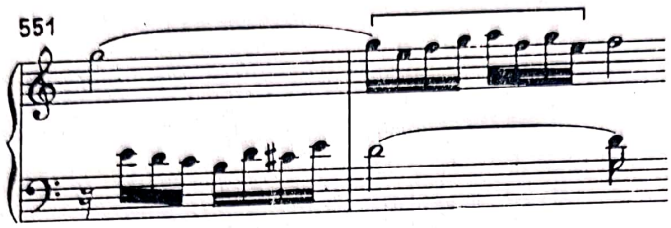
În cazul următor, *prin repetarea întîrzierii sub formă de apogiatură*, raportul real al vocilor este de fapt 1 : 1 față de 8 : 1 aparent, formula

Scanned with OKEN Scanner

ornamentală avînd și ea o *durată globală* de o doime, egală deci cu durata antecedentului :

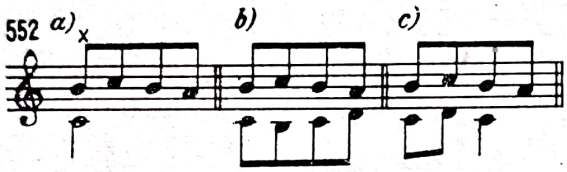
Invenţiunea la două voci în Do

551



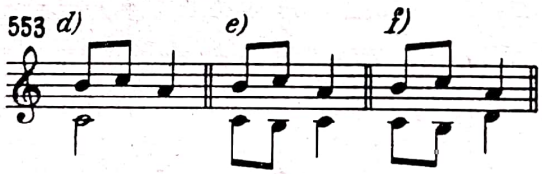
2) Ornamentarea apogiaturii descendente se realizează adesea prin nota ei de turnură superioară, fie cu vocea a doua stînd pe loc (*a*), fie efectuînd și ea o turnură simultană atît în mișcarea contrară (*b*), cît și directă (*c*) :

552 *a)* *b)* *c)*



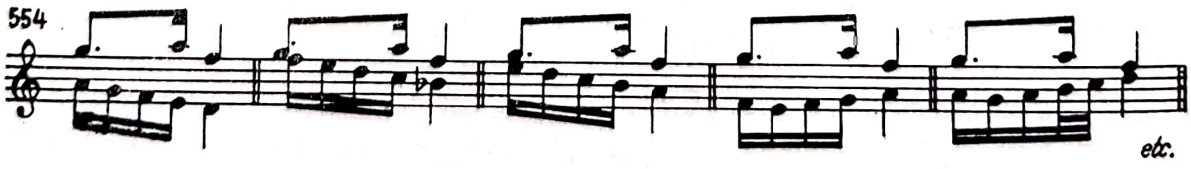
3) Disonanța — ca și suspensiunea — se va putea rezolva și printr-un salt de terță inferioară, cu vocea a doua stînd pe loc (*d*), sau efectuînd și ea fie o notă de schimb simplă (*e*), fie rezolvată prin salt în mișcare contrară (*f*) :

553 *d)* *e)* *f)*



Ornamentarea prin salt descendent de terță se poate asocia în continuare și cu alte configurații melodice ale vocii a doua. Iată cîteva formule în cazul saltului de terță inferioară :

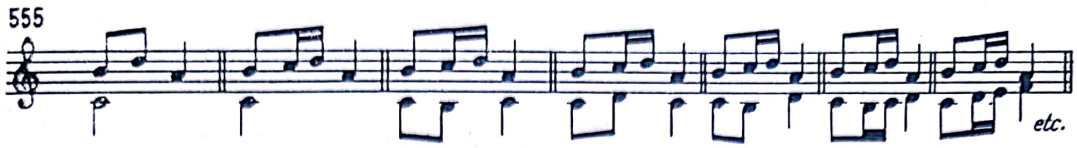
554



În afara saltului de terță, vom menționa și unele rezolvări ornamentale prin salt de cvartă descendentă. Prin comportarea variată a vocii a doua vom putea obține succesiuni de disonanțe „rafinate", tolerate de lexicul limbajului bachian :

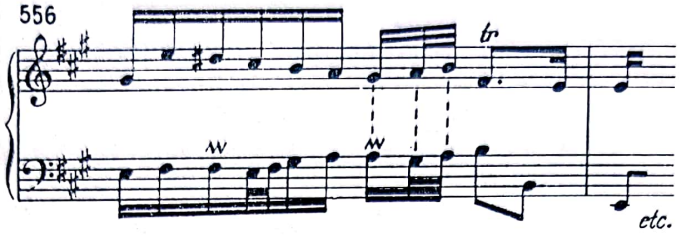
Scanned with OKEN Scanner

555



Suita engleză în La (Gigue)

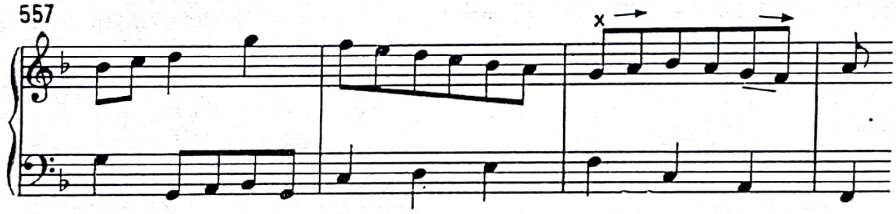
556



4) *Ornamentarea superioară a apogiaturii* se amplifică uneori și prin intercalarea unor sunete învecinate de pasaj, rezolvarea ei fiind astfel *amînată* după revenirea la apogiatură. Vocea a doua, în exemplul următor de asemenea, nu stă pe loc ; descompunînd acordul, provoacă disonanțe consecutive pe părțile accentuate ale timpilor :

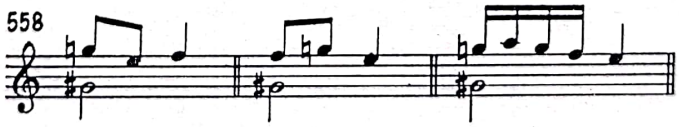
Suita engleză în Fa (Menuet I)

557



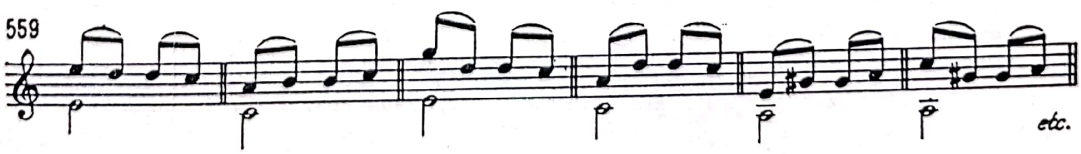
5) În tonalitatea minoră, apogiatura treptei VII nealterate pe sensibilă, poate fi și ea ornamentată :

558



6) Apogiatura poate fi și ea anticipată pe partea slabă a timpului, fie printr-un mers treptat descendent sau ascendent, fie printr-un salt :

559



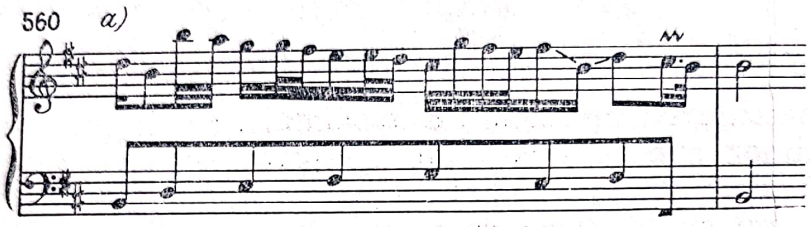
Scanned with OKEN Scanner

C

Nu numai suspensiunea, dar și apogiatura poate beneficia uneori de o rezolvare liberă, neconvențională. Acest procedeu reprezintă *limita extremă* a tratării disonanței expresive introduse fără pregătire și nerezolvată treptat — nici măcar prin amînare — ci pur și simplu printr-un salt la o consonantă, reprezentînd un aspect potențial de importanță decisivă în procesul de dizolvare a dualismului consonanță-disonanță, de mai tîrziu :

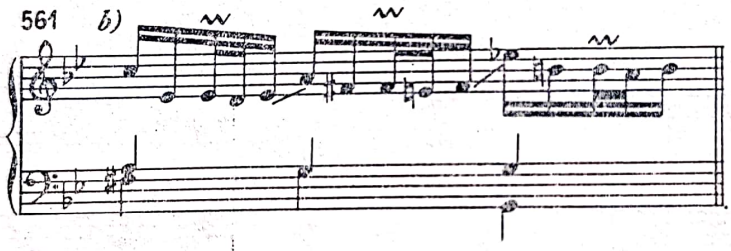
Partita în Re (Allemande)

560 *a)*



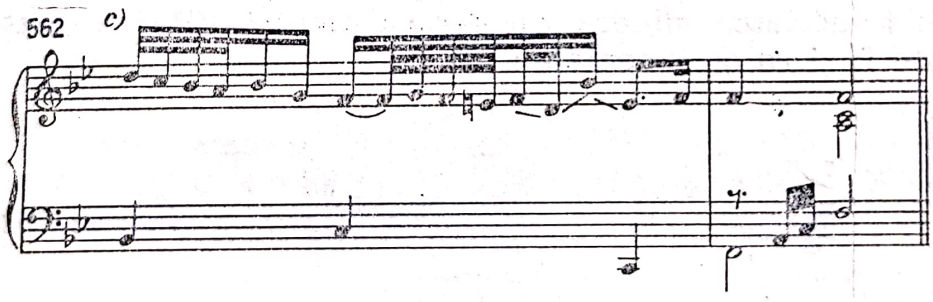
Partita în Si bemol (Sarabande)

561 *b)*



Partita în Si bemol (Sarabande)

562 *c)*



În exemplul *b*, apogiatura *fa diez* poate fi considerată desigur rezolvată „treptat", cu substituire prin salt, la septimă. În toate celelalte cazuri, apogiatura se rezolvă însă liber, prin diferite salturi — de preferință ascendente.

Este de remarcat, în ultimul exemplu, că apogiatura ornamentată, în loc să se rezolve treptat pe sunetul *mi*, face un salt la semidisonanța de septimă dominantă, care se rezolvă de astă dată și ea excepțional prin

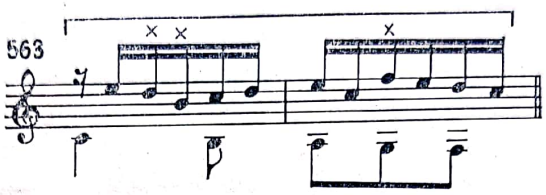
Scanned with OKEN Scanner

salt. Fără a se deplasa vizibil într-o altă voce, *ea va trebui totuşi subînţeleasă pe ultimul timp*. Fiind latentă, ea devine evidentă doar în ultima măsură a rezolvării, care o reliefează.

EXERCIŢII PRELIMINARE

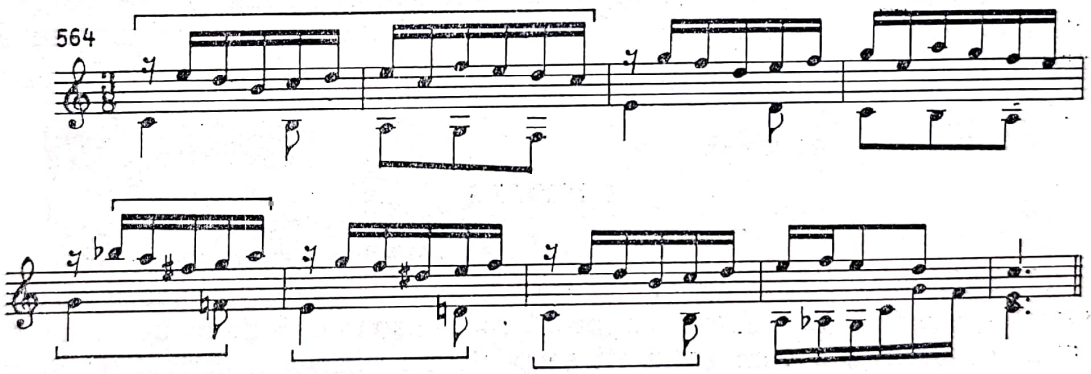
Să construim, în vederea secvenţării, un model, conţinînd unul sau două elemente, tipice ale capitolului tratat :

563



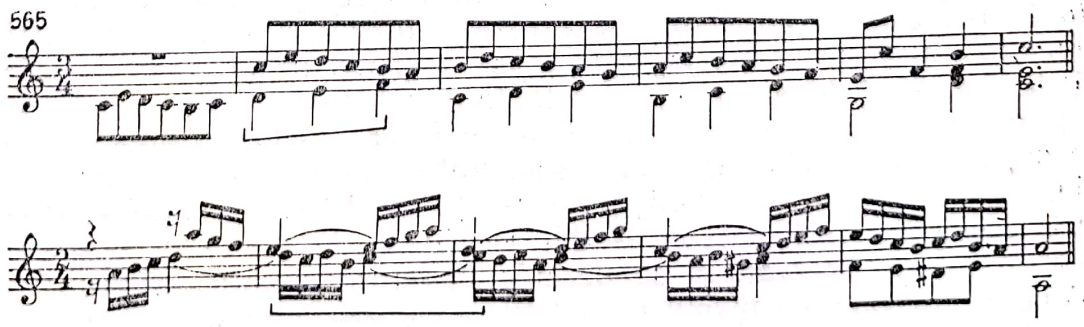
Avem în modelul astfel construit o apogiatură ornamentată şi apoi una simplă, introdusă prin salt ascendent. Îl vom secventa la terţa superioară şi-i vom adăuga apoi o altă secvenţă mai scurtă, dar generată din acelaşi nucleu — transformat cromatic — şi progresînd în terţe descendente. În cadenţă ne putem permite să strecurăm alteraţia coborîtoare a treptei VI rezolvată pe dominantă. Vocea a doua va deveni mai cursivă prin aplicarea notelor de pasaj corecte :

564



Sau, iată o altă formulă — cunoscută din expunerea făcută — precedată de o măsură introductivă. Progresiunea secvenţială va conţine trei faze (în sens coborîtor, la interval de secundă) :

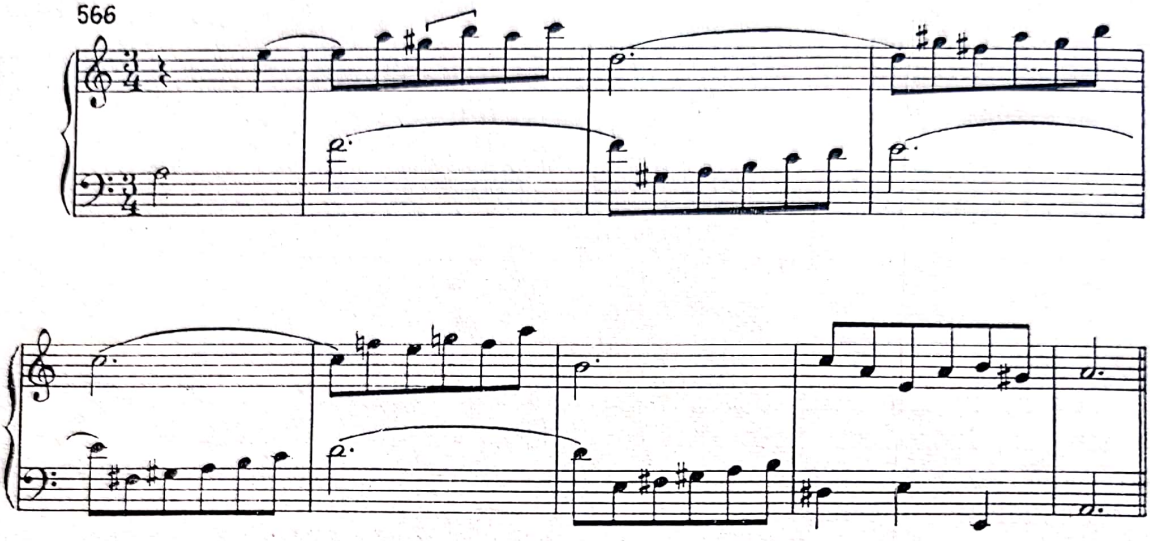
565



Scanned with OKEN Scanner

În încheiere, pentru a obține un model conținînd apogiatura ornamentată *ca disonanță secundară a suspensiunii rezolvată ornamentat în sens descendent*, vom secventa un citat din Bach, completîndu-l cu o mișcare alternativă a vocii a doua :

566



Exerciții practice. În spiritul recomandărilor făcute la capitolele precedente, se va proceda și de astă dată la construirea unor exerciții scurte, în scopul însușirii cazurilor celor mai frecvent întrebuințate ale apogiaturii.

4. PEDALA

Pedala, avînd prin excelență un caracter armonic, urmează să completeze viziunea noastră asupra problemei disonanței doar în ansamblul ei și în consecință o vom trata cît se poate de sumar în cadrul disciplinei noastre.

Forma ei rudimentară, care generează apoi pedala propriu-zisă — știm — apare în polifonia vocală a Renașterii, în cazul cadenței plagale — ca notă ținută lung într-una din voci — în urma alternării de mai multe ori a relației treptelor IV—I. În Renaștere, *pedala constituia* însă *întotdeauna un element component al acordurilor*. În Baroc, pedala — denumită astfel după clapele orgei ce se acționau cu piciorul — se distribuia de obicei la vocea inferioară. În lucrările instrumentale ale lui Bach se poate situa uneori — ca și în Renaștere — într-o voce mediană sau superioară. Pedala face parte constitutivă în realitate, în momentul debutului ei fie dintr-un acord *consonant* (T sau D) sau *semidisonant* (V_7), iar în momentul încheierii ei — din acordul de D (V—VII) cu sau fără septimă. În rest, puteau să se perinde deasupra ei orice disonanțe. Ca pedală, se întrebuințau pivoții tonalității : tonica și dominanta, sau ambele

Scanned with OKEN Scanner

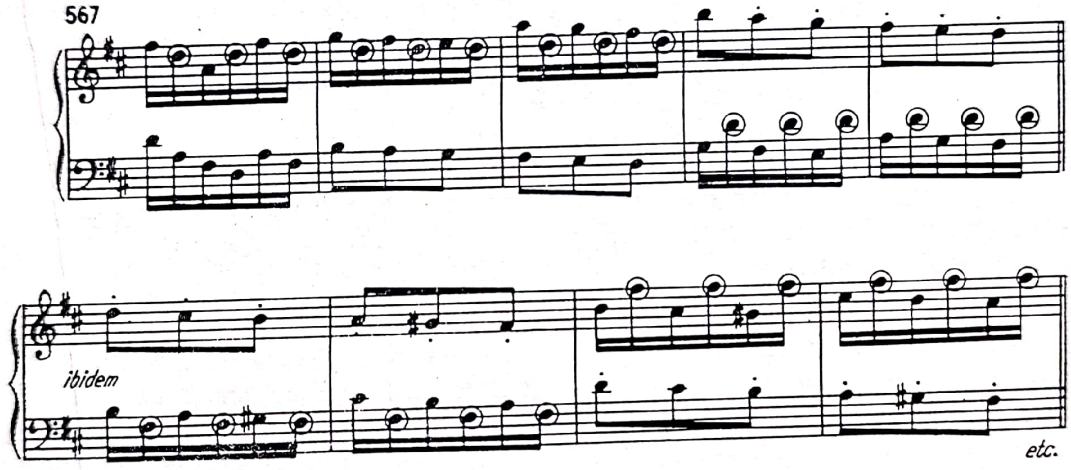
simultan într-o structură la mai multe voci [1]. Ea apare de obicei episodic. Uneori însă, cu scopul vădit de a imita „isonul" cimpoiului în mici piese cu caracter popular, spre exemplu, Bach întrebuințează pedala pe tot parcursul piesei, imprimînd lucrării o atmosferă arhaică, rustică. (Vezi *Gavotte II (Musette)* din *Suita engleză în sol* sau *Pastorale. Lucrări pentru orgă*, Ed. Peters, vol. I).

Pedala nu trebuie neapărat să stea nemișcată pe loc. Ea poate efectua fie o mișcare de pendulare cu octava ei în durate egale sau o formulă ritmică oarecare — reliefînd prin aceasta și mai mult efectul ei disonant — sau poate apare într-o formă ornamentată, atenuîndu-i-se astfel caracterul rigid, armonic. Pedala poate fi prezentă și în cazul descompunerii figurative a unor înlănțuiri armonice. De asemenea, ea se deslușește clar — precum am văzut la tratarea capitolului asupra melodiei — și în cazul monodiilor aparente.

Iată cazul cînd ea se perindă uneori de la o voce la alta :

Suita franceză în si (Gigue)

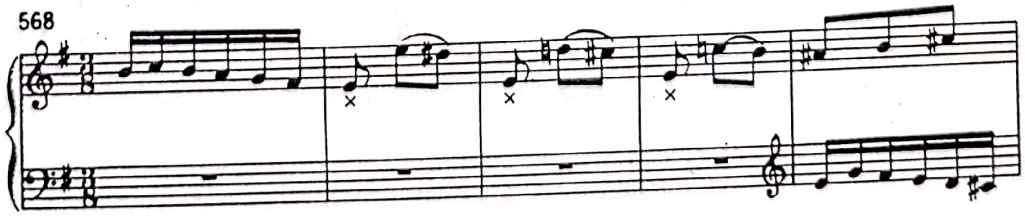
567



Poate de asemenea succeda — prin modulație — pedala de tonică a două tonalități înrudite (formulă microsecvențială articulată de pedală).

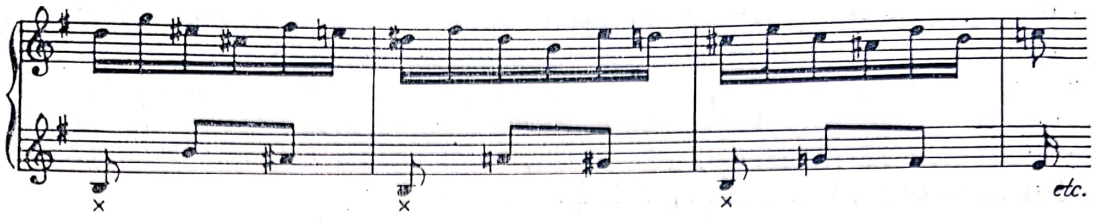
Suita engleză în mi (Gigue)

568



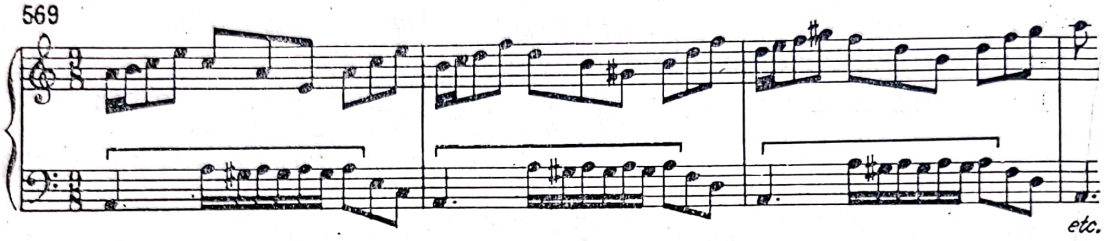
[1] Utilizarea altor trepte ca pedală fiind foarte rară, o vom putea omite în expunerea noastră sumară.

Scanned with OKEN Scanner



Pedala poate fi uneori și ornamentată :

Preludiul la Fuga în la (W.Kl. I)



*
* *

În încheiere, trecînd în revistă aspectele dominante ale tratării disonanței în creația lui Bach, vom putea constata că importantele cuceriri și progrese obținute în epoca sa se rezumă în domeniul disonanțelor melodico-ornamentale, la :

— Abolirea definitivă cu toate consecințele ei — în domeniul disonanțelor melodico-ornamentale — a legii lui Franco, care interzicea plasarea disonanței pe timpi sau părți de timpi accentuați.

— Înlăturarea obligativității introducerii și părăsirii sever-treptate a disonanțelor melodico-ornamentale și în consecință admiterea introducerii și rezolvării lor prin diferite salturi.

— Îmbogățirea și diversificarea aplicării disonanței melodico-ornamentale, corelată de proiectarea lineară a diferitelor acorduri într-o altă voce asociată.

— Atenuarea diferenței funcțiunii estetice a disonanțelor melodico-ornamentale și cele expresive prin sporirea uneori a ponderii disonanțelor ornamentale, sub raportul duratei lor, față de consonanțele ce le încadrează.

— Diversificarea și lărgirea simțitoare a sferei de aplicare a notelor „anticipate".

— În domeniul disonanțelor expresive — a suspensiunilor — promovînd rezolvările suspensiunilor cu caracter vertical în rezolvări ornamentale din ce în ce mai complexe și derutante, chiar, *contribuie la fuziunea lor lentă sub raportul funcțiunii estetice, cu disonanțele melodico-ornamentale,* atenuînd și înlăturînd vechile deosebiri esențiale dintre ele.

Scanned with OKEN Scanner

— Destrămînd principiul pregătirii consonante, admițînd încetul cu încetul, de fapt, orice disonanță în acest scop, și apoi renunțînd chiar complet la condiția pregătirii, precum și la cea a rezolvării treptate — fie chiar și iluzorie — *se facilitează procesul de dispariție lentă, inevitabilă însă, a contrastului dualist vertical — de un mileniu — între consonanță și disonanță, a emancipării disonanței, deci, deschizînd perspective noi, nebănuite, dezvoltării muzicii în viitor.*

Aceste rezultate pot să pară azi în ochii unora, firește, modeste și pot chiar stîrni unele nedumeriri față de importanța și aprecierile formulate în legătură cu ele. *În perspectiva lor istorică însă* — singurul mod de abordare justă a fenomenelor — nu numai a perspectivei aproape a unui sfert de mileniu de cînd ele s-au impus, dar și a epocii clasicismului vienez chiar, ce i-a urmat, *aceste realizări au o importanță într-adevăr istorică și constituie o piatră de hotar între trecut și viitor, către care Bach deschide breșe larg exploatate de urmași.*

În concluzie, putem sublinia, că atît valorificarea impulsiunilor înaintașilor săi, cît și multiplele sale inițiative curajoase în acest vast și important domeniu, vădesc străduința — mereu prezentă — a marelui compozitor, de a lărgi continuu și de a evada din limitele înguste ale normelor sufocante, ce guvernau tratarea disonanței, modelînd din ce în ce mai mult calea progresului și a viitorului [1].

Tratarea, ce poate să pară uneori largă și prea amănunțită, a acestui capitol, — *prezentînd totuși doar aspectele și principiile călăuzitoare, indispensabile* — *se justifică nu numai prin semnificația covîrșitoare a acestui element definitoriu al stilului, dar și prin faptul, că posedarea tra-*

---

[1] Marchează oare arta lui Bach vestigiile dispariției conceptului de disonanță? Nicidecum! Contribuie doar *la destinderea rigidității, la lărgirea limitelor și tratării ei.* Disonanța melodică a lui Bach este mai bogat și variat tratată decît disonanța omofonă din epoca ce-i urmează, reliefînd în același timp deosebirea dintre disonanța polifonică și cea omofonă. De aici urmează diferența tensiunii potențiale a disonanțelor melodice bachiene, față de disonanța omofonă a clasicilor sau a romanticilor. În ciuda unor complexități superioare, datoria coincidenței elementelor vocilor izolate suprapuse cu funcțiuni verticale diferite, disonanța melodică generează totuși o forță tensional-expresivă mai redusă decît cea omofonă. Gradul de complexitate al disonanței nu este, deci, în raport necesar proporțional cu potențialul expresiv. Cu toate acestea însă, disonanța melodică are un aport mai evident în procesul de atenuare și dispariție de mai tîrziu a vechiului contrast dualist între consonanță și disonanță. Pe drept cuvînt a ajuns Webern la concluzia citată, că deosebirea dintre ele nu este esențială ci graduală, sau Renée Leibowitz (*Introduction a la musique de douze sons*, Paris, 1949), afirmînd că numai muzica contemporană — se referă la dodecafonie, prin esență lineară — dispune de premisele unei scrieturi *pur orizontale*, eliberată de orice îngrădire verticală, *a priori*. Gîndirii lineare îi revine deci meritul de a fi contribuit într-o măsură hotărîtoare la promovarea descătușării, după o lungă și anevoioasă cale evolutivă a artei muzicale și a fanteziei creatoare, din cleștele unor postulate verticale preexistente, anunțînd începuturile — poate — ale unei ere noi, pur lineare, neîngrădite.

Scanned with OKEN Scanner

tării disonanței la două voci condiționează și determină principiile mînuirii disonanțelor la trei sau mai multe voci, capitol pe care-l vom putea aborda la timpul său, cu mult mai rezumativ, deci, fără a-i nega însă rolul de a ne lărgi substanțial orizontul în cadrul domeniului tratat. A nu se pierde din vedere însă că disonanțele nicicînd nu se transformă în scop în sine în creația bachiană, *ci deservesc întotdeauna expresia și asigurarea compatibilității celor două dimensiuni în condiții optime, într-o corelație organică — principiul de bază al polifoniei bachiene.*

Vom evita deci, în cursul elaborării viitoare goana după disonanțe, cu desăvîrșire străină concepției bachiene, sau după aspectele lor rare, în dauna elementului linear, și ne vom strădui să le aplicăm cu gust, necesităților reale ivite. Această bogăție, greu de cuprins, a aplicării disonanțelor nu se va risipi nicicînd în van ; *ea va trebui să servească doar ca mijloc în rezolvarea cît mai muzicală și adecvată — respectînd parametrii stilului — a tuturor solicitărilor și problemelor ce includ compatibilitatea în condiții optime a celor două dimensiuni ale structurii polifonice. Firește, disonanța, constituind un mijloc de expresie, adesea contribuie* — precum observă just Kurth — *la reliefarea și mai pronunțată a unor momente expuse, a punctelor culminante ale desfășurării melodice, sporind astfel gradul de concentrare a energiei aperceptive. Tensiunea energetică lineară se dublează, deci adesea prin asocierea elementului tensional vertical. În aceste cazuri putem vorbi de corespondența gradului tensional linear cu cel vertical, fără ca această normă să constituie însă un principiu general și permanent al creației bidimensionale.* Asimilarea necesară a acestui capitol — posibilă numai în cazul completării cunoștințelor obținute pe calea elaborărilor susținute și printr-o multilaterală și neobosită analiză a operelor lui Bach — constituind o premisă *sine qua non*, trebuie să preceadă negreșit, abordarea procedeelor de creație polifonică, ce vor urma. *Fără stăpînirea sigură a mînuirii disonanțelor, respectiv a mecanismului și a principiilor ce le călăuzesc, eforturile noastre viitoare nu vor putea da roadele scontate.*

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA II

Scanned with OKEN Scanner

PROCEDEE POLIFONICE ALE CREAȚIEI BACHIENE ÎN CONTRAPUNCTUL LA DOUĂ VOCI [1]

Cunoscînd și stăpînind elementele de stil — cuprinse în partea I a lucrării — vom putea proceda de astă dată la schițarea celor mai caracteristice procedee polifonice ale creației Barocului, pe care ne vom axa studiul nostru în continuare, *ca etapă premergătoare — însă indispensabilă elaborării propriu-zise a formelor Barocului* — obiect al studiului compoziției [2].

* * *

I. VOCI MELODICE DE ACOMPANIAMENT ȘI DE ÎNTREGIRE

În literatură se profilează uneori tendința diferențierii fenomenului *polifonic* propriu-zis, în care toate vocile componente, comportîndu-se ca parteneri egali, au un rol și o pondere identică sub raport linear, de cel *contrapunctic*, în care lipsind această identitate, deplină va fi prezent pe lîngă un plan melodic *dominant*, una (sau mai multe) planuri *subordonate*, cu caracter contrastant totuși. *Ele vor constitui, în accepțiunea noastră, voci melodice de acompaniament și de întregire, aparținînd fenomenului polifonic rudimentar.*

---

[1] Considerăm că studenții secției de pedagogie se pot limita la elaborarea numai la două voci a capitolelor ce urmează.

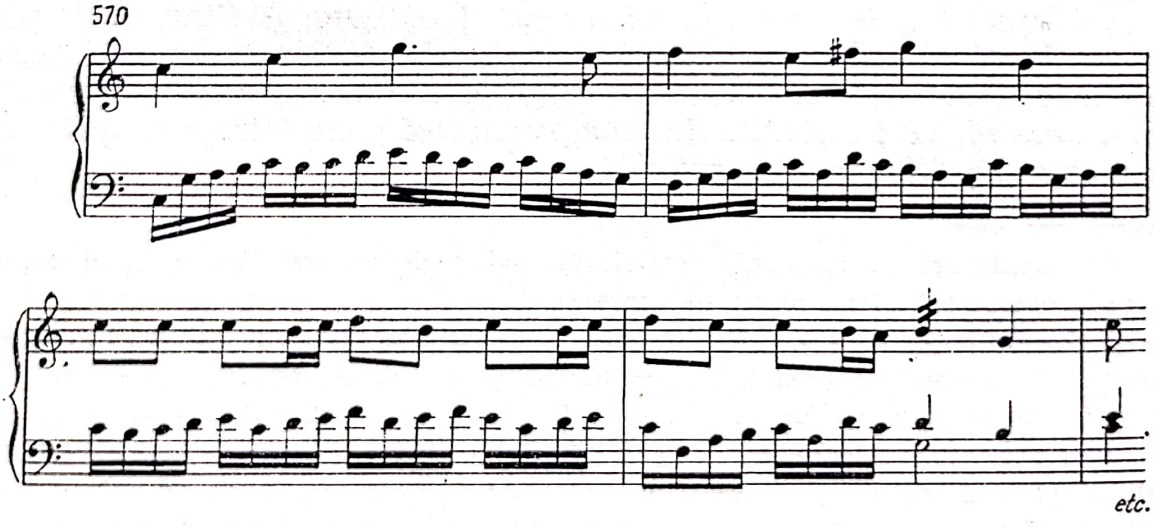
[2] Semnificația fenomenului bachian — în esența lui — nu poate fi deslușită însă și nici receptată numai prin parametrii și matca ei stilistică, sau prin identificarea procedeelor polifonice utilizate. Ea se situează dincolo, departe de indiciile unui meșteșug neîntrecut, de o unică virtuozitate — cu care însă nicicînd nu poate fi identificată — *și vizează permanențele și esențele unui umanism elevat, care își păstrează nealterat și azi forța de cucerire și actualitate, dovedindu-se intraductibilă în limbajul ce operează cu noțiuni concrete și refractare, deci, tălmăcirii ei pe cale verbală*, confirmînd formularea lui Goethe: „Die Kunst ist eine Fermittlerin des Unausprechlichen; darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch worte vermitteln zu wollen".

Scanned with OKEN Scanner

Vom începe cu realizarea celor mai simple și anume cu asocierea unei linii melodice dominante de o voce melodică de acompaniament, *compusă din durate identice*, inegală și subordonată deci sub raportul valorii ei, pe fundalul căreia se reliefează clar melodia dată (*cantus firmus*). Întemeindu-se deci pe principiul ierarhiei vocilor, contrapunctul rudimentar, pe care-l vom construi, *se situează de fapt într-o categorie intermediară între polifonie și omofonie propriu-zisă*. În pofida acestui adevăr, ele pot sublinia și îmbogăți simțitor expresia *cantus firmus*-ului cu valențe sporite. Această categorie de voci melodice de acompaniament se bucură de o largă aplicare în muzica instrumentală a Barocului, constituind însă un procedeu autentic, nu numai al creației bachiene ci și al predecesorilor săi, precum și a epocilor ce-i urmează. De fapt, procedeul este parțial un rezultat al specificului instrumental, izvorînd din insuficienta sonoritate a *instrumentelor de clape* din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, care preferau unui acompaniament sec de acorduri, de o sonoritate precară, o voce mișcată, ce se impunea auzului mai evident, conținînd adesea și descompunerea arpegiată a acordurilor, ca o dovadă concludentă a întăririi continue a gîndirii armonice, ce se va repercuta din ce în ce mai mult și în fizionomia melodică. Acest procedeu apare și el în epoca Renașterii. În literatura engleză de virginal are de asemenea o întrebuințare curentă.

a) Vocea melodică de acompaniament, situată în bas :

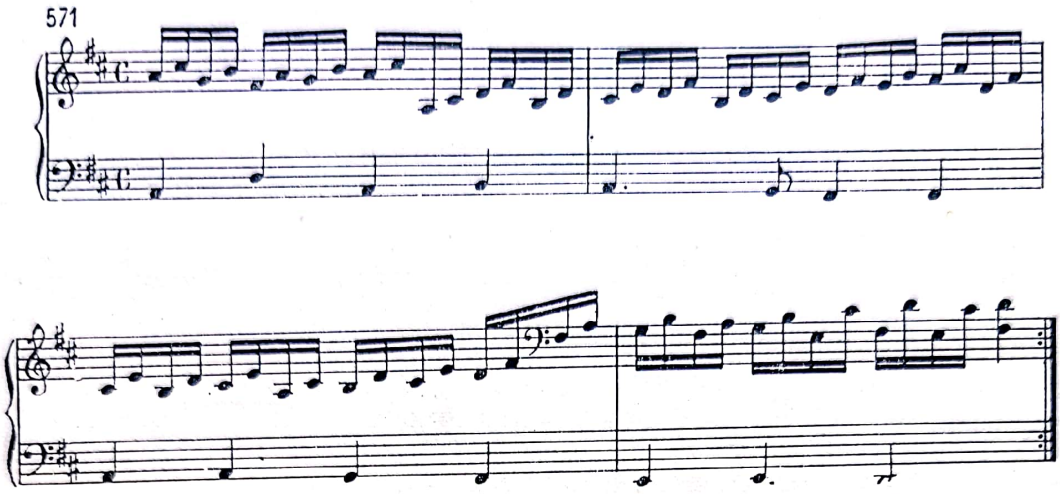
Giles Farnabay (1560—1620)



b) Vocea melodică de acompaniament se putea plasa și deasupra liniei melodice dominante, „înfășurînd" parcă *cantus firmus*-ul ce evoluează sub ea :

Scanned with OKEN Scanner

571

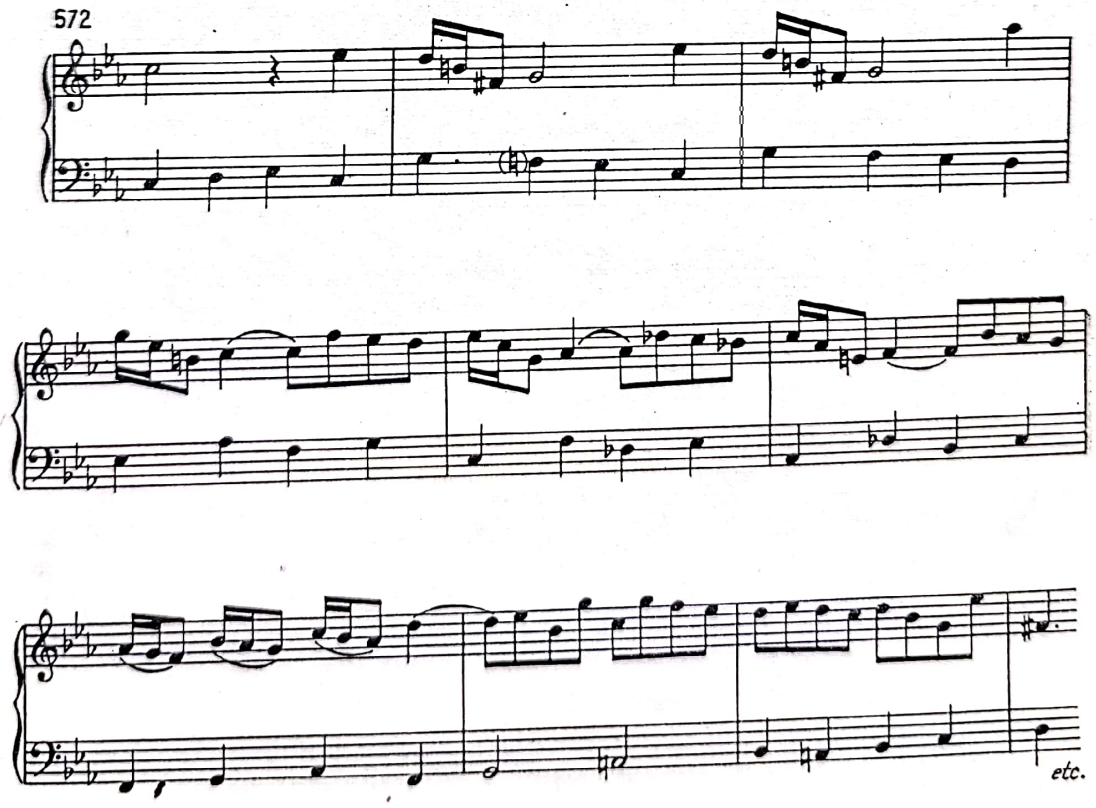


Iată și cîteva exemple din creația lui Bach :

Voce melodică de acompaniament, compusă dintr-un mers de pătrimi egale :

Sonata II pentru orgă (Allegro)

572

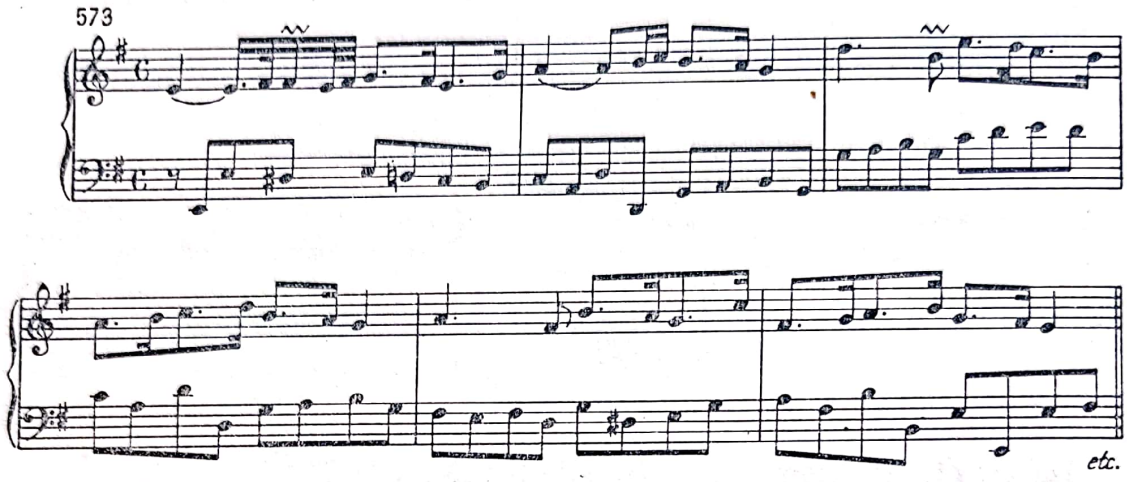


Scanned with OKEN Scanner

Voce melodică de acompaniament compusă dintr-un mers de optimi egale :

Variațiuni coralice *Ach, was soll ich sünder machen*

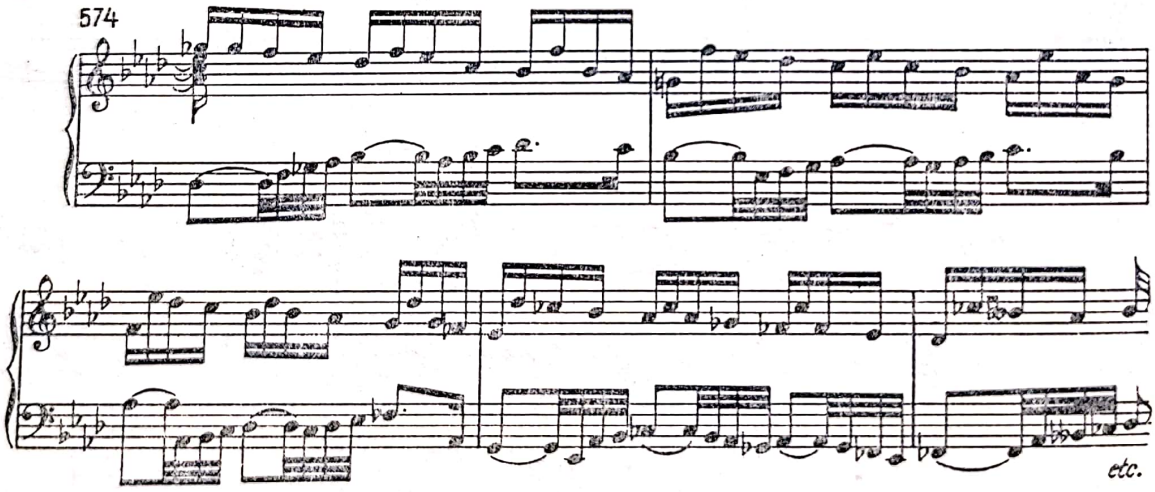
573



Voce melodică de acompaniament, compusă dintr-un mers de șaisprezecimi egale, plasată *deasupra* unei linii melodice, dezvoltată prin procedeul țesăturii motivice :

Preludiul la Fuga în La bemol (W.Kl. II)

574



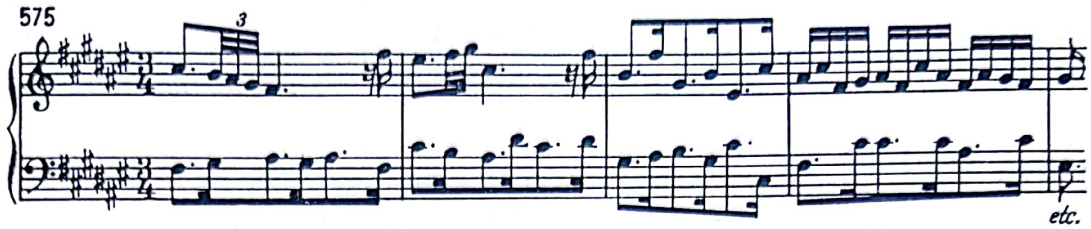
Vocile de acompaniament pot apare uneori întruchipînd diferite formule ritmice, *consecvent aplicate*.

În aceste cazuri, valoarea și forța expresivă a vocii de acompaniament este sporită.

Scanned with OKEN Scanner

Preludiul la Fuga în Fa diez (W.Kl. II)

575

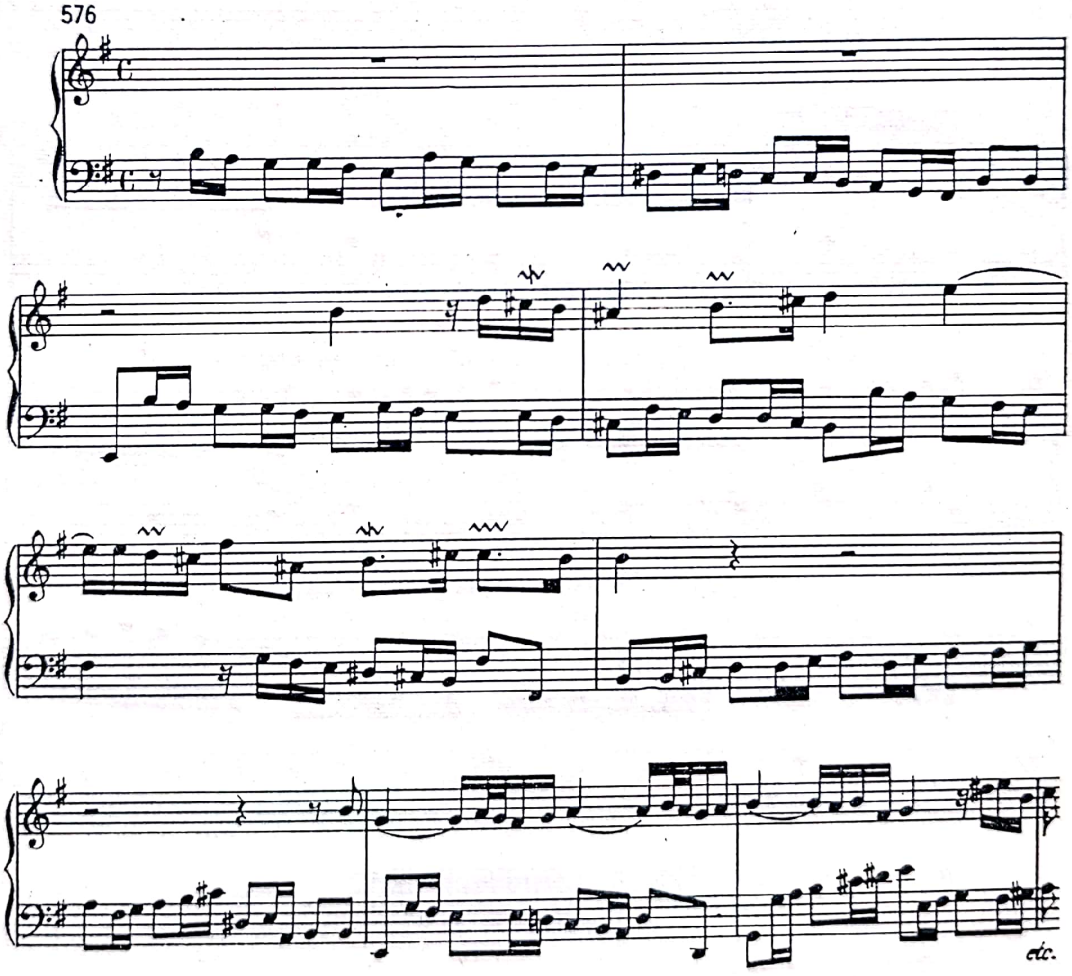


A se analiza în acest scop, ariile *Geduld, geduld* sau *Erbarm es Gott* din *Patimile după Matei*.

În cazul exemplului următor, valoarea vocii însoțitoare crește, impunîndu-se atenției într-o măsură crescîndă, datorită atît ritmului ei obsedant, cît și expresivității ei mai pronunțate. Aceste formule se apropie, sub raportul semnificației lor, de basul ostinat.

Christ lag in Todes Baden (pentru orgă)

576

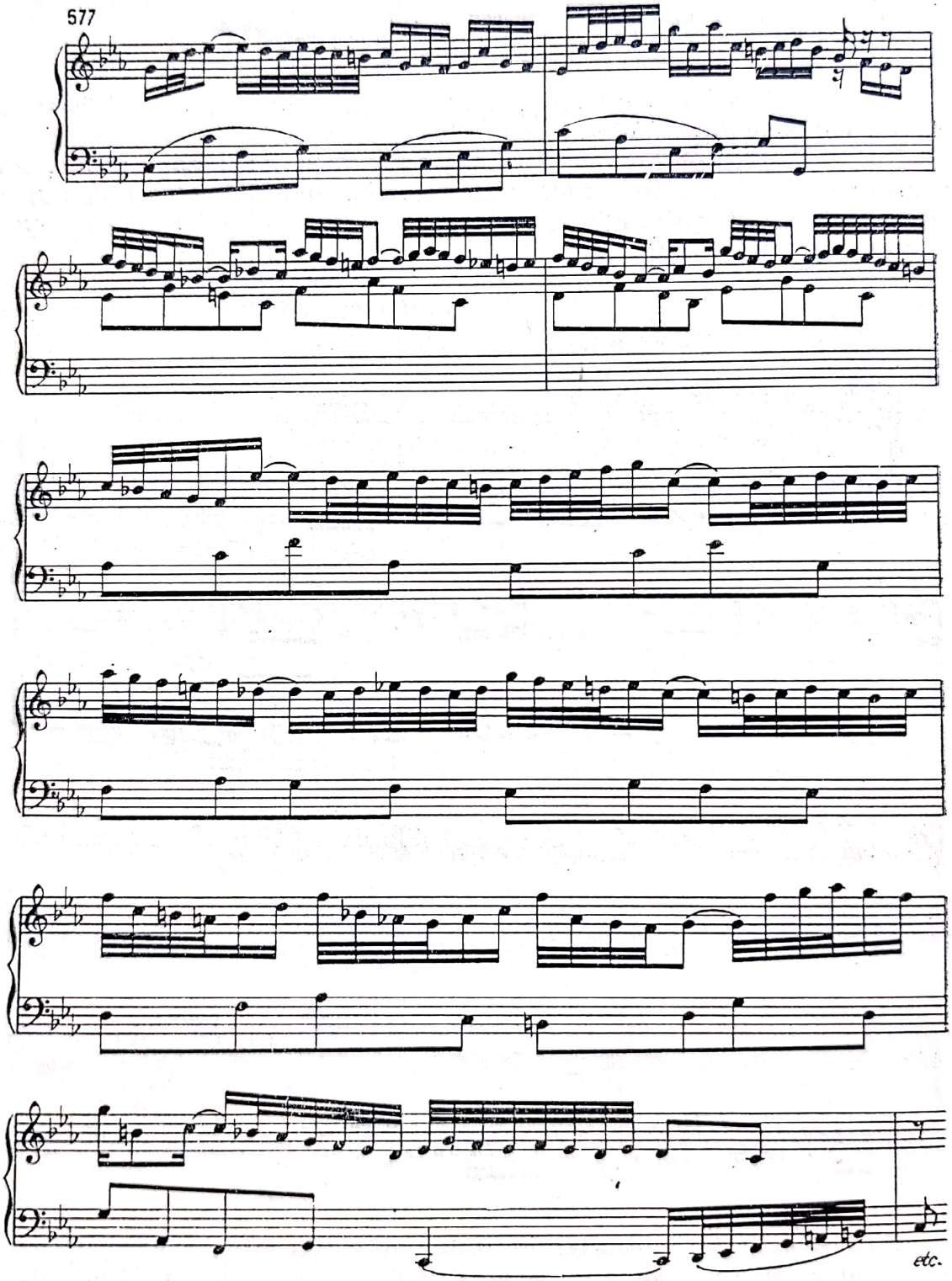


Cu ocazia tratării diferitelor tipuri melodice, am subliniat rolul contrastant al vocilor melodice de acompaniament în asocierea unor linii me-

Scanned with OKEN Scanner

lodice cu caracter liber, improvizatoric. Vocea de acompaniament în aceste cazuri, cu mersul ei liniștit și egal, *echilibrează și contracarează tendința de revărsare neîngrădită a melodiei* :

Partita în do (Andante)



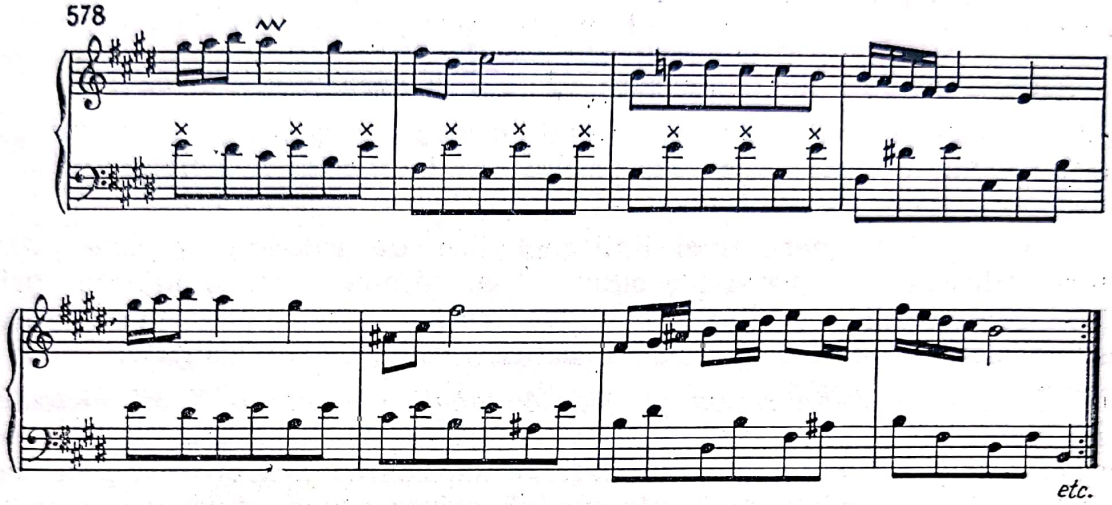
Scanned with OKEN Scanner

Vocea melodică de acompaniament poate fi concepută și în spiritul *polifoniei latente* aparținînd ambelor ei tipuri : fie prin proiectarea unei structuri inițial verticale, fie prin eșalonarea a două sau trei planuri melodice simultane, într-o succesiune orizontală.

a) *Voce melodică de acompaniament (polifonie latentă) articulată de o pedală :*

Suita franceză în Mi (Polonaise)

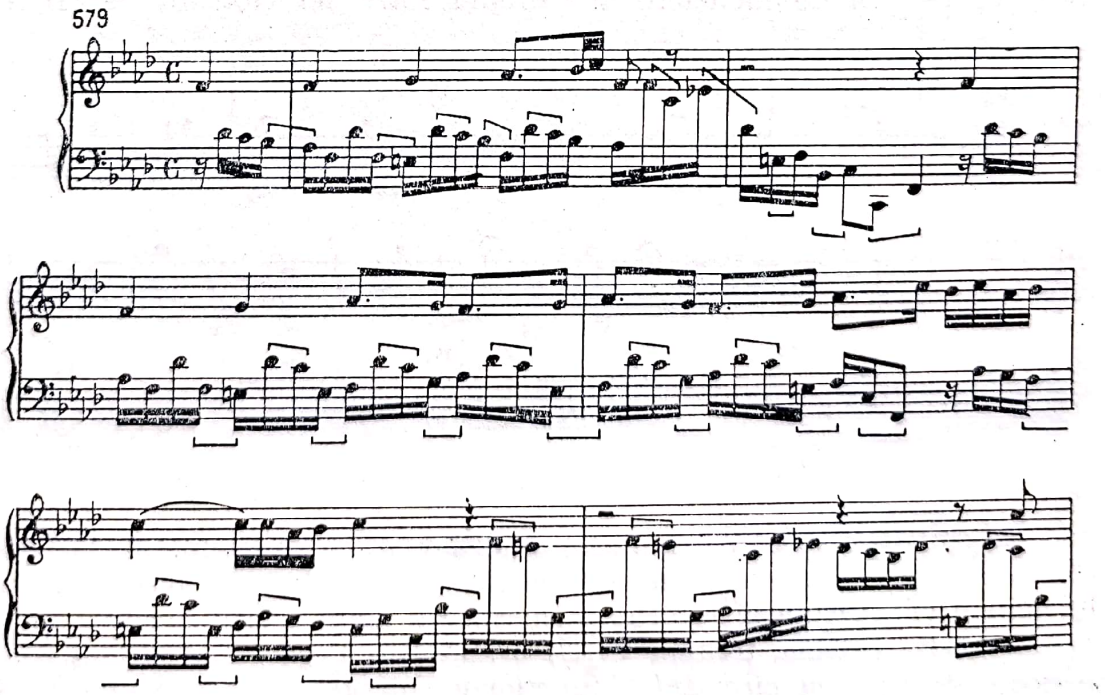
578



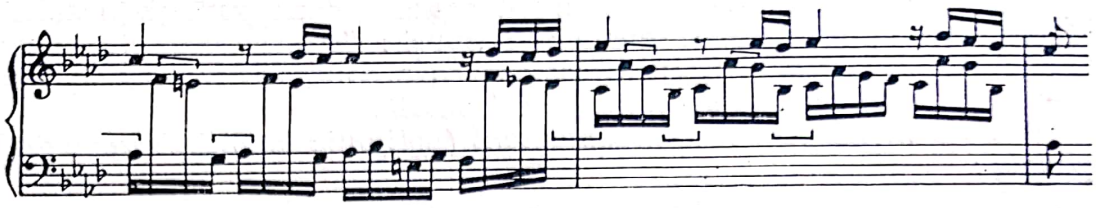
b) *Voce melodică de acompaniament (polifonie latentă) conținînd celule imitative, eșalonate în registre diferite :*

Partita II sopra Christ, der du bist der Helle Tag (pentru orgă)

579



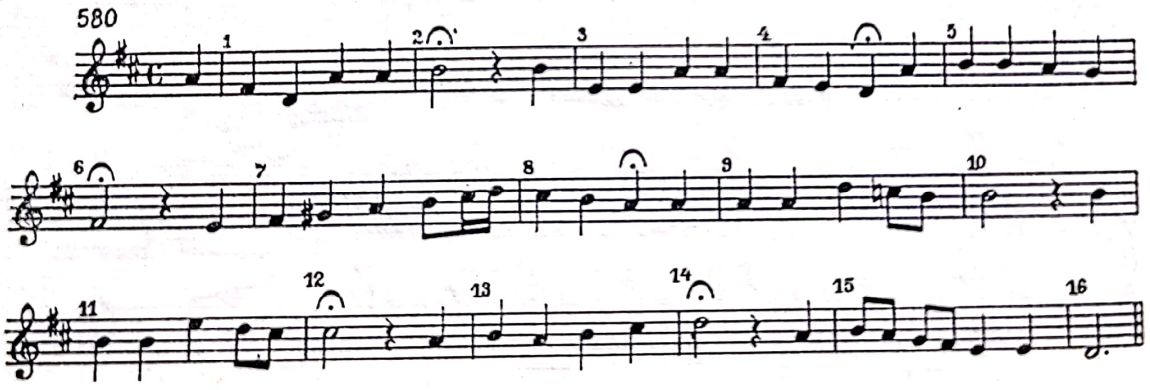
Scanned with OKEN Scanner



Exerciţii practice. Recomand să se construiască unei melodii corale voci melodice de acompaniament (pentru pian) în durate fie de pătrimi, de optimi, grupuri de triole sau şi şaisprezecimi egale. *Vom căuta să obţinem linii melodice cît mai cursive şi muzicale,* cu un ambitus corespunzător, *evitînd — pe cît posibil — sincronizarea reliefurilor şi a punctelor culminante ale celor două linii melodice.*

În scopul obţinerii unei linii melodice de maximă suplețe, vom putea utiliza întreg arsenalul cunoscut al disonanţelor. Stăpînind, prin adîncirea exerciţiilor preliminare din partea I a lucrării, abordarea tuturor disonanţelor, rezolvarea problemei actuale va fi mult facilitată.

Înainte de toate se va proceda la analiza atentă a liniei melodice date, pentru a-i desluşi valenţele armonice, precum şi cadrul tonal. Apoi se vor fixa funcţiunile armonice latente ale cantus firmus-ului, precizînd totodată şi eventualele momente modulatorice ; numai după aceea se va proceda la construirea propriu-zisă a liniei melodice de acompaniament. Deşi considerăm noţiunile de bază ale armoniei funcţionale *a priori* însuşite — inclusiv capitolul modulaţiilor —, vom proceda la o analiză în comun a unui exemplu din Bach pentru a înlesni munca celui ce se iniţiază în însuşirea tehnicii polifonice a Barocului. În acest scop vom reproduce coralul de încheiere al cantatei *Ehre sei Gott in der Höhe* :

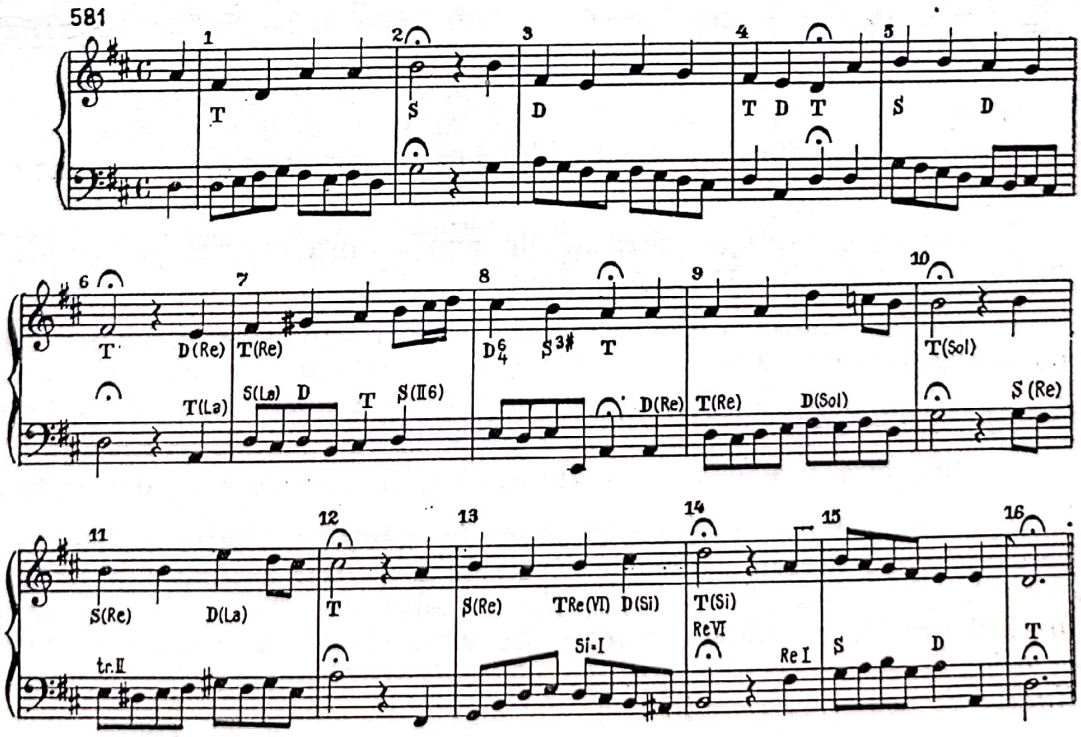


Să cîntăm coralul citat şi să-l analizăm atent din punctul de vedere mai sus expus. Vom constata că melodia în măsura întîi arpegiază acordul tonicii (T), căruia îi succede în măsura a doua acordul treptei IV (S), iar în măsura a treia, treapta V (D) urmată de T—D—T. Deci un caz cît se poate de tipic *al circuitului funcţional complet, urmat de un al doi-*

Scanned with OKEN Scanner

lea circuit incomplet (T—D—T). Cadrul tonal, precum și caracterul net funcțional al acestui început de coral este cît se poate de clar și evident. În măsurile 4-5-6, acest circuit complet (T —S —D —T) se repetă din nou, însă mai concentrat. În măsurile 7-8 deslușim o ușoară modulație, caracteristică stilului, în cazul tonalităților majore, *la dominanta superioară,* în *La,* realizată prin substituirea funcțiunii acordurilor. Dominanta veche (*Re*) se transformă în T noii tonalități, iar T veche în S, urmată apoi de noua D cu *sol diez* ca sensibilă, ce se rezolvă apoi în noua T. Deci obținem *un nou circuit complet funcțional de astă dată în La, urmat de un al doilea circuit variat T —S* (treapta II) — D $\binom{6}{4} - \binom{5}{3}$ T. La sfîrșitul măsurii 8, lanțul modulatoric continuă la dominanta inferioară (*Sol*), tot prin substituirea funcțiunii acordurilor. În măsura a noua, T lui *Re,* transformîndu-se în D_7 lui *Sol,* se rezolvă la T în măsura 10. În următoarele două măsuri (11—12) apare o nouă modulație în *La,* realizată prin relația falsă. În măsurile 13—14 s-ar părea că urmează un circuit în Re (T —S —T —D —T), dar Bach printr-o inflexiune trecătoare ajunge la relativa lui Re, deci la si (T —S —T —D —T), substituind treapta VI din *Re* în T lui *si.* În încheiere, la sfîrșitul măsurii 14 urmează ultimul circuit (T —S —D —T) complet în tonalitatea inițială. A se observa că formula melodică din măsurile 9—10 se repetă secvențial în măsurile 11—12, la interval de secundă superioară.

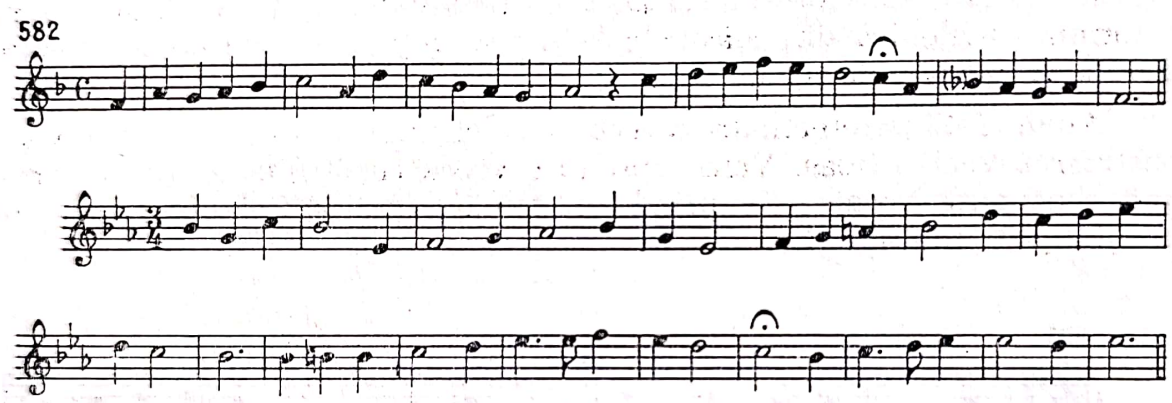
Analiza fiind efectuată corect și revăzută, se va putea proceda la construirea vocii în bas. Vom reproduce vocea construită de Bach, care — fiind concepută vocal — cuprinde în bună parte optimi egale, dar conține și durate mai lungi :



Propunem transformarea basului — de astă dată pentru pian — în sensul eliminării, în măsura maximă, a stagnărilor, *în cadrul armonic dat.* Vom căuta să obținem o linie melodică cît mai suplă și cursivă, putînd păstra eventual unele stagnări mai scurte, inevitabile, doar pe fermate. Aceeași melodie va fi însoțită apoi de o voce de acompaniament compusă din șaisprezecimi sau triole de optimi (eventual)

Citățm în continuare încă două melodii de coral, care vor fi însoțite de cîte o voce melodică de acompaniament în optimi, triole (sau :) și șaisprezecimi. Procedeul realizărilor va fi cel descris mai sus. Aplicarea disonanțelor poate fi cît mai variată și bogată, însă nicicînd nu vom urmări o acumulare ostentativă de disonanțe ; primează deci considerentul linear. Jalonarea funcțiunilor armonice și a cadențelor va fi întotdeauna clară, *iar în cazul modulațiilor, substituirile de funcțiuni se vor delimita cu precizie.* Vocea de acompaniament poate fi situată — precum s-a văzut — și deasupra *cantus firmus*-ului, eventual dublat cu octavă, la bas :

582



*
* *

În încheiere, atragem atenția din nou asupra ordinei procedurii de urmat în realizarea lucrărilor practice :

a) analiza atentă a melodiei sub aspectul tonal și al funcțiunilor armonice latente ;

b) consemnarea funcțiunilor principale ;

c) stabilirea momentelor modulatorice, în caz de modulație ;

d) după toate acestea se va trece la schițarea liniei melodice de acompaniament, mereu revizuită și cizelată pentru a obține o linie cît mai suplă și variată. Se vor evita liniile colțuroase dominate de descompuneri figurative acordice continue. *De asemenea se vor evita cu fermitate orice tendință de hipertrofiere, de „personalizare" melodico-tematică a liniilor de acompaniament* !

Scanned with OKEN Scanner

II. MIȘCAREA ALTERNATIVĂ A VOCILOR

În capitolul precedent, contrapunctul obținut — precum am văzut — a fost privat de unul din atributele sale esențiale, al egalității sub raportul valorii melodice cu *cantus firmus*, ceea ce, diminuînd valoarea sa polifonică propriu-zisă, îl încadrează în categoria *liniilor polifonice rudimentare* — fază intermediară între polifonie și omofonie. De data aceasta facem un pas important înainte, abordînd un mijloc curent al polifoniei Barocului și care, depășind inconvenientul amintit, *se ridică în sfera procedeelor polifonice autentice*. Nu ne vom repeta în ceea ce privește definirea și scrutarea originei istorice a mișcării alternative. În *Polifonia vocală a Renașterii* se pot întîlni unele detalii cu privire la aceasta. În timp ce în polifonia vocală, mișcarea alternativă, fără a fi absentă, nu oferea un procedeu tipic de creație, în muzica Barocului *ea constituie un procedeu caracteristic și des întrebuințat. Se aplică de obicei episodic, în forme diverse*. Uneori însă poate chiar determina structura întregei compoziții, precum o vom vedea. Alternînd mișcarea și stagnarea între cele două voci în formă de dialog, vom reuși să asigurăm ambelor voci o importanță melodică și un rol identic. În același timp, situîndu-ne, de fapt, în vecinătatea liniei monodice, mișcarea *alternativă constituie forma cea mai simplă a polifoniei propriu-zise. Totodată mișcarea alternativă avînd afinități multiple cu polifonia latentă, se poate întruchipa adesea — mai ales în cazul cînd stagnarea e înlocuită prin pauză și în formă monodică și astfel e pasibilă de a fi calificată ca o fază de trecere între monodie și polifonie, prezentînd prin excelență prototipul melodiei bivalente*, tratată la capitolul polifoniei latente.

În cazul mișcării alternative — în dialog — cele două voci se pot desfășura :

a. *imitîndu-se una pe cealaltă*, sau

b. *întregindu-se reciproc.*

Deci, mișcarea alternativă, în genere, va fi de două feluri :

— *imitativă* și

— *de întregire.*

Scanned with OKEN Scanner

A

MIȘCAREA ALTERNATIVĂ IMITATIVĂ

Mișcarea alternativă imitativă, întemeindu-se pe transferarea *consecventă* a unui desen melodic dintr-o voce într-alta, este cea mai frecvent utilizată și se asociază, de obicei, cu secvența. Imitația poate fi severă sau liberă, respectîndu-se uneori doar desenul ritmic. Imitația se va putea aplica și în sens invers. Dimensiunea desenului melodico-ritmic ce alternează, poate varia de la $^1/_2$ timp, pînă la formule de 1—2 măsuri, chiar. Mișcarea alternativă imitativă poate prezenta variate aspecte :

1) mișcarea alternativă întreruptă prin pauze ;

2) alternarea mișcării ancorată de o notă ținută ;

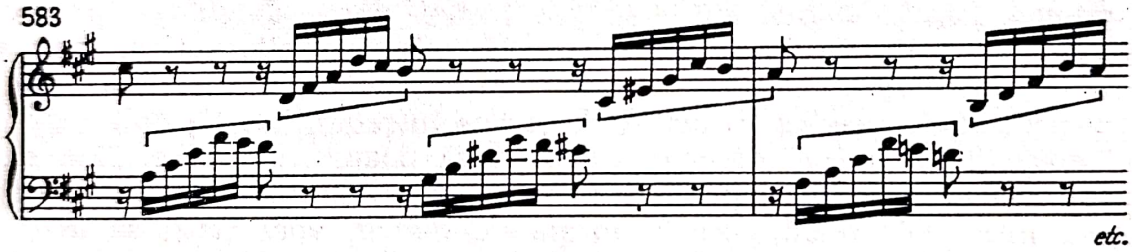
3) mutarea alternativă a două desene contrastante între cele două voci ; și în sfîrșit,

4) aplicarea mișcării alternative imitative în *stretto*.

1. *Mișcarea alternativă întreruptă prin pauze :*

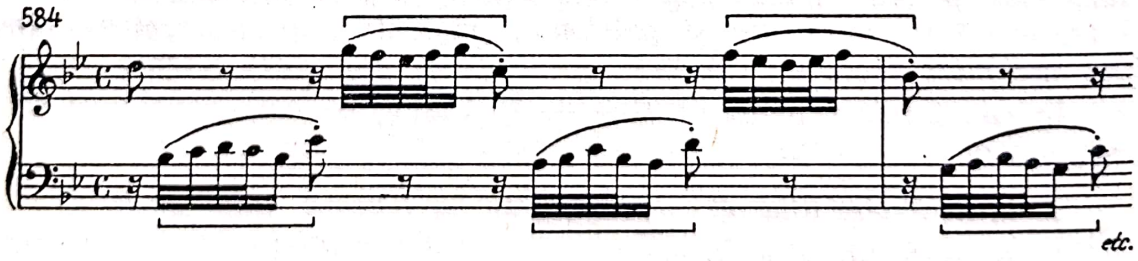
Invenţiunea la două voci în La

583



Invenţiunea la două voci în Si bemol ne oferă un fragment al mișcării alternative „în oglindă" :

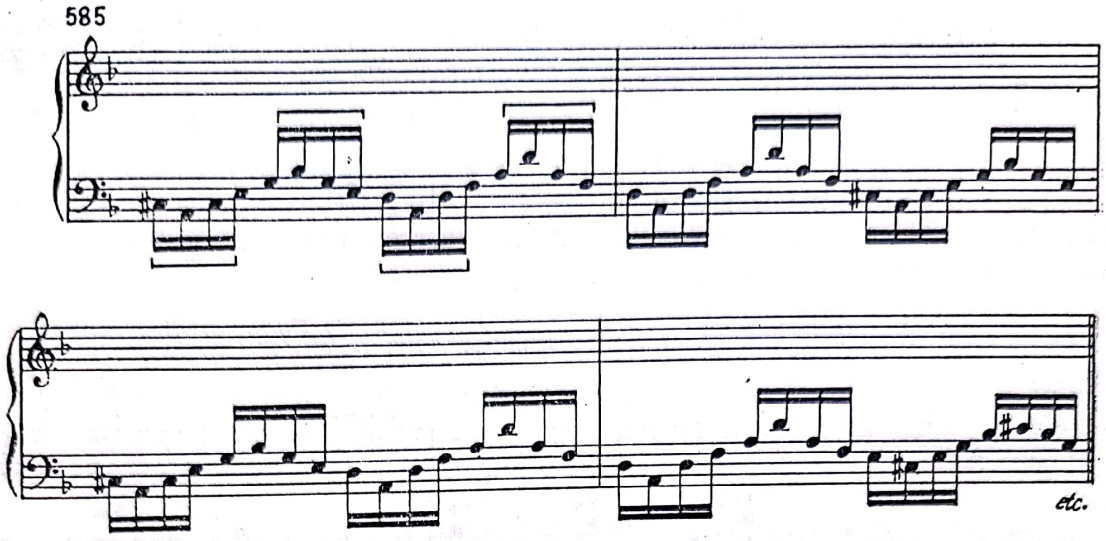
584



Evoluarea în formă sever secvențială a acestui procedeu nu este în toate cazurile indispensabilă. Mișcarea alternativă se poate desfășura și prin transfigurări imitative ale descompunerii acordurilor :

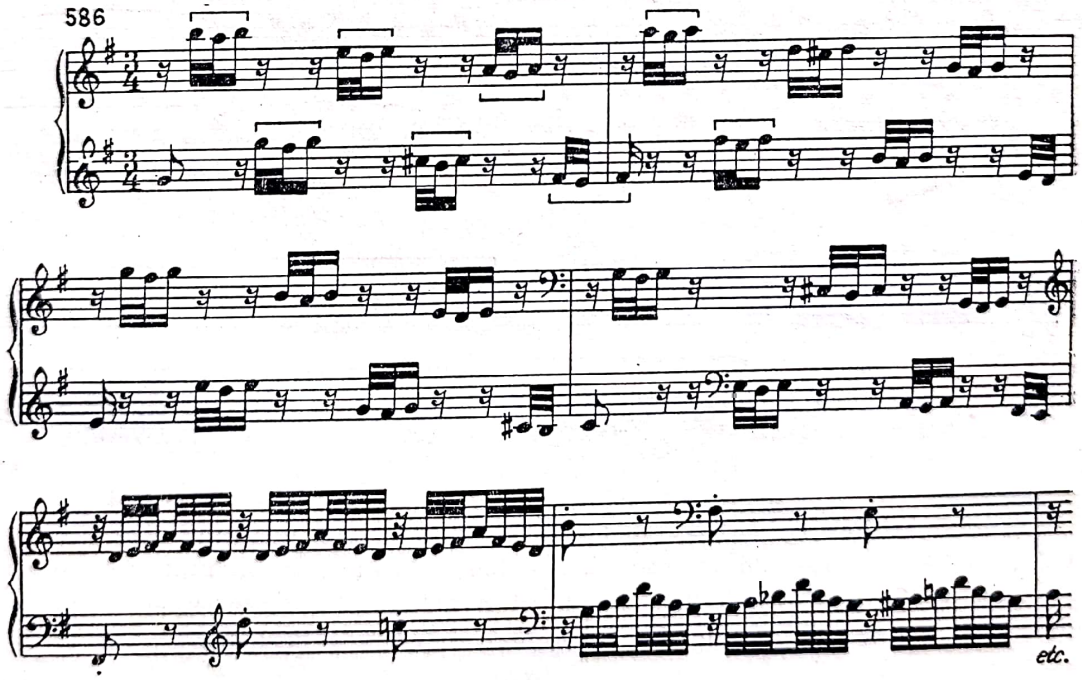
Scanned with OKEN Scanner

585



Prin mișcarea alternativă se pot cupla și două formule melodice de dimensiuni diferite. Iată un exemplu din *Goldberg-Variationen (Var. 14)*. Prima formulă are o întindere doar de 1/2 timp, iar a doua (în măsura 5) de o măsură întreagă :

586

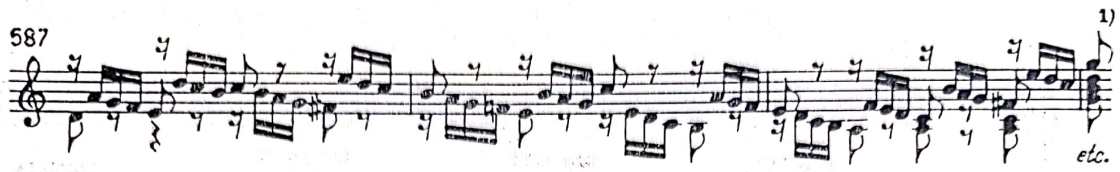


Celula melodică tetracordală este de asemenea des abordată în mișcarea alternativă imitativă :

Scanned with OKEN Scanner

Preludiul în Do pentru orgă

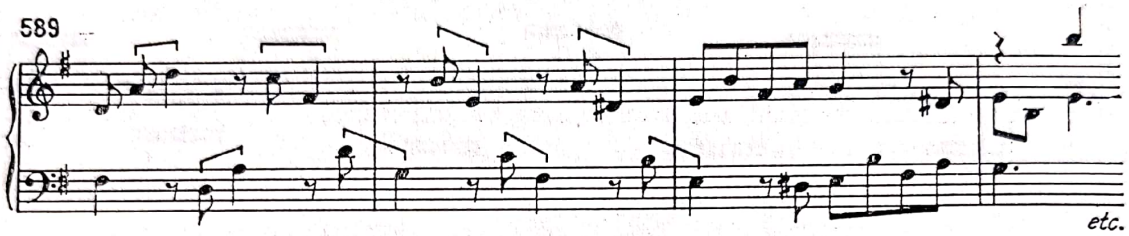
587



Uneori nucleul melodic al mișcării alternative imitative se reduce *doar la un singur salt,* compus din două sunete ; realizînd o mișcare complementară perfectă între cele două voci :

Fuga în Sol pentru orgă

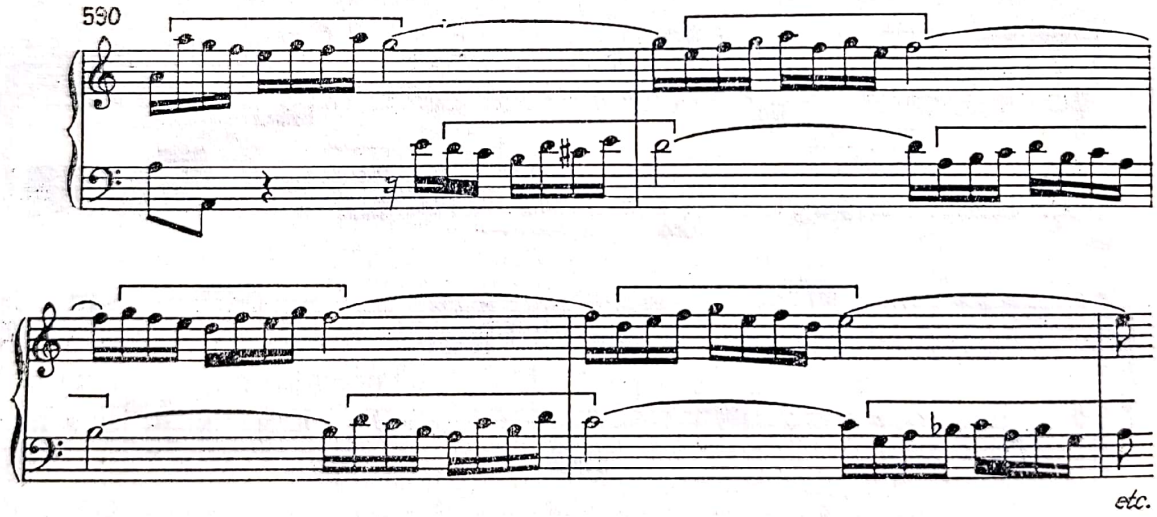
589



2) În cazul al doilea, alternarea mișcării și a stagnării, este delimitată printr-un *sunet lung* în loc de pauze :

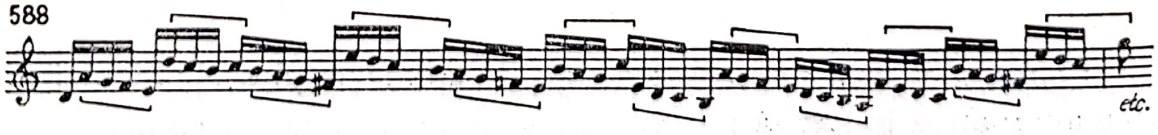
Invenţiunea la două voci în Do

590



[1] Metamorfozarea acestei structuri bivocale într-o polifonie latentă — precum știm — este posibilă și lesne de realizat, atestînd ambiguitatea și bivalența structurii polifonice alternative, precum și a polifoniei latente. Iat-o transformată într-o linie monodică, atît de des întîlnită în literatura bachiană :

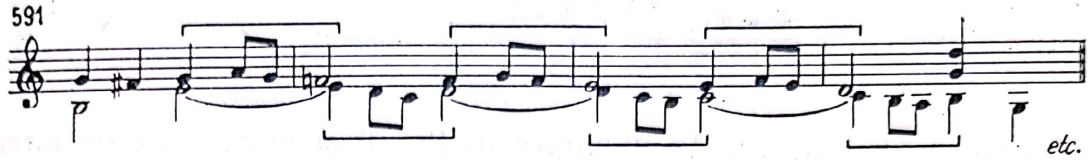
588



Mișcarea alternativă, cu caracter secvențial, poate surveni uneori și în literatura instrumentală solo (de coarde) :

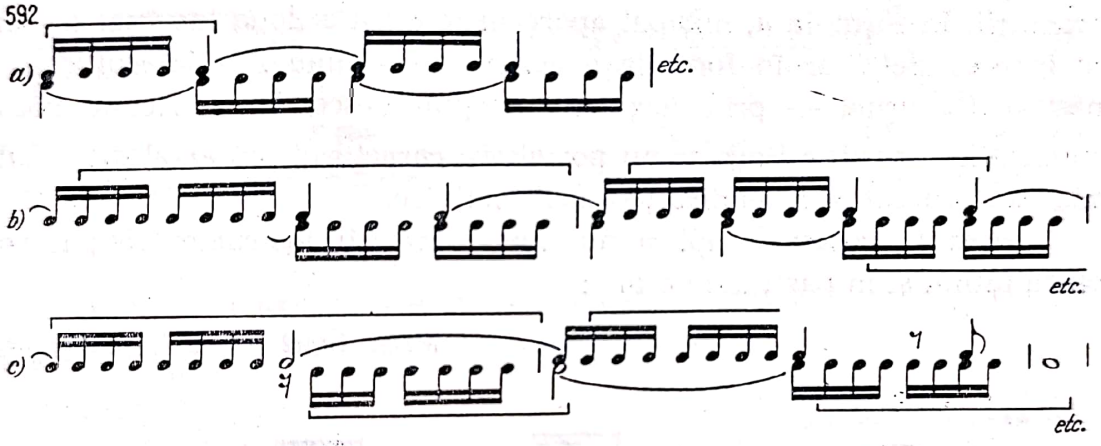
Sonata III pentru vioară solo (Fuga)

591



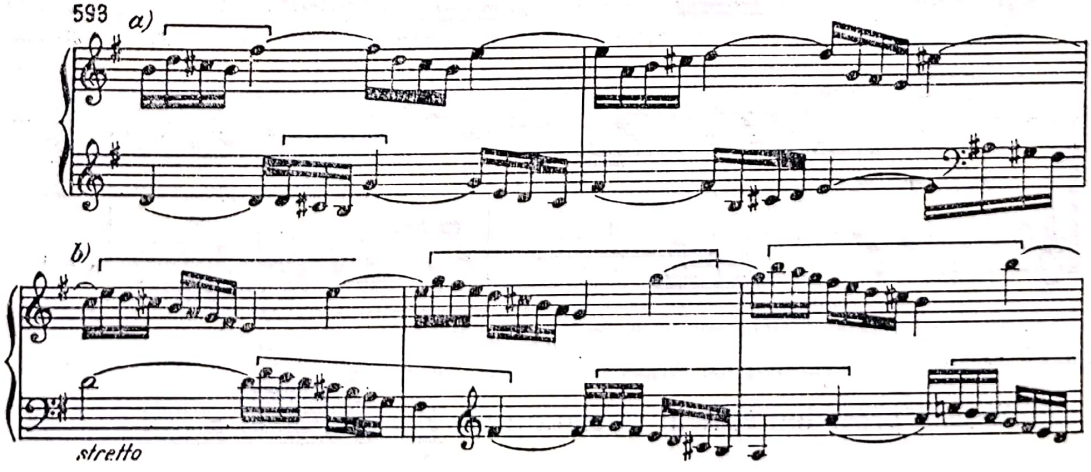
Nucleul tetracordal este adesea abordat în această manieră. În exemplul următor, fragment din *Herr Jesu Christ, dich zu unswend* (pentru orgă), acest nucleu apare în trei versiuni diferite, înlănțuite și sudate într-o unitate organică, perfect omogenă :

592

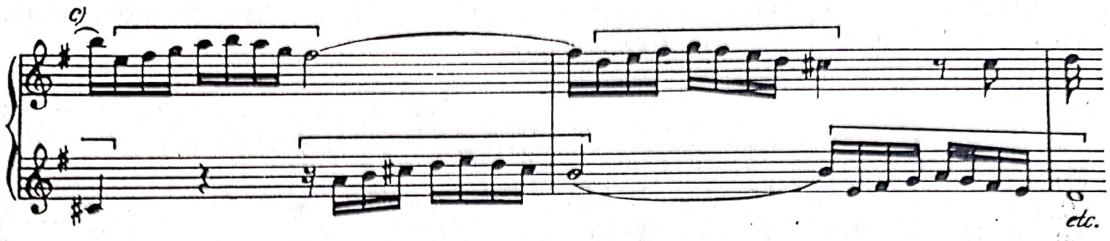


Herr Jesu Christ, dich zu unswend (pentru orgă)

593



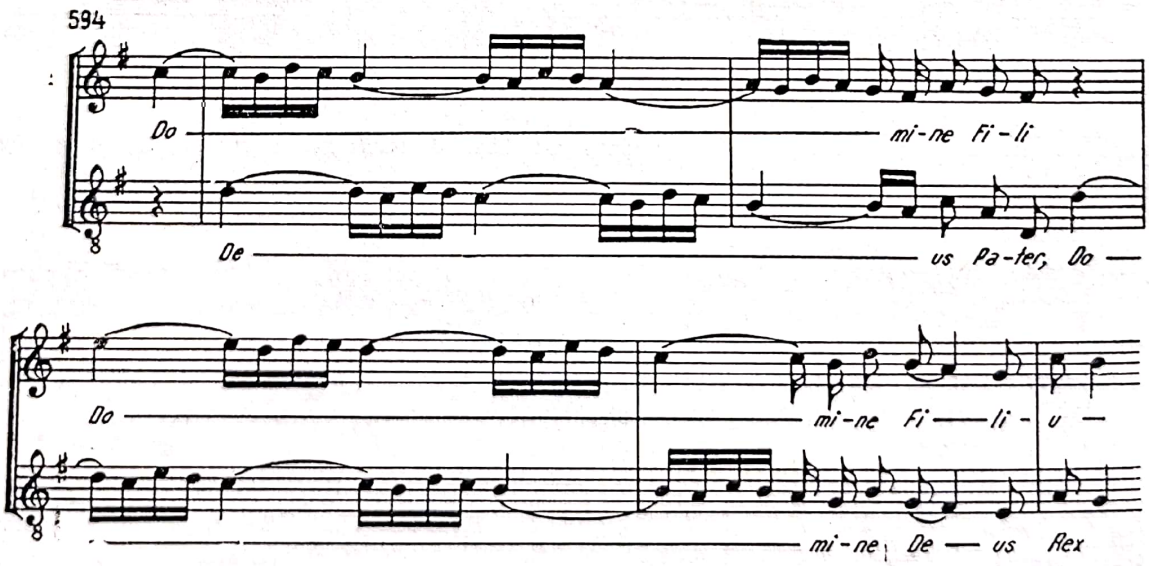
Scanned with OKEN Scanner



Precum vedem, diferă atît dimensiunile cît și momentele de intrare imitative ale desenelor. În timp ce dimensiunea formulei *a* conține două pătrimi, *b* și *c* au dimensiuni duble, iar în ceea ce privește momentul intrării *rispostei*, în formulele *a* și *c*, ea se efectuează *după*, iar în cazul *b* *în timpul* desfășurării *propostei* (în *stretto*). De remarcat, că vom găsi o secvență severă în ambele voci *doar în acest caz*, în timp ce în celelalte două formule sînt imitații severe sau libere — însă precum s-a mai subliniat — concepute *într-un spirit omogen, ce nu afectează nicicînd* unitatea structurii. În formula *a*, nucleul apare în măsura a doua inversat (și imitat în acest fel), iar în formula *c*, notele de schimb sînt înlocuite — în măsura din urmă — prin succesiuni treptat descendente. Aceste licențe utilizate în cadrul imitațiilor nu pot altera caracterul unitar al discursului muzical, generat prin tehnica țesăturii motivice.

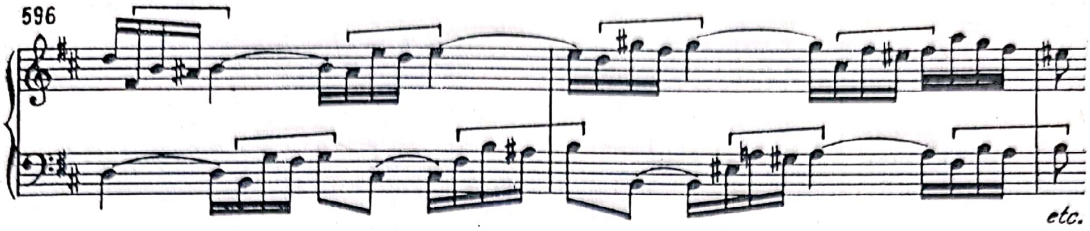
Acest procedeu se aplică nu numai muzicii instrumentale ; îl vom putea întîlni și în partițiile vocale :

Missa în si (Duetul *Domine Deus*)



Același procedeu aplicat nucleului :

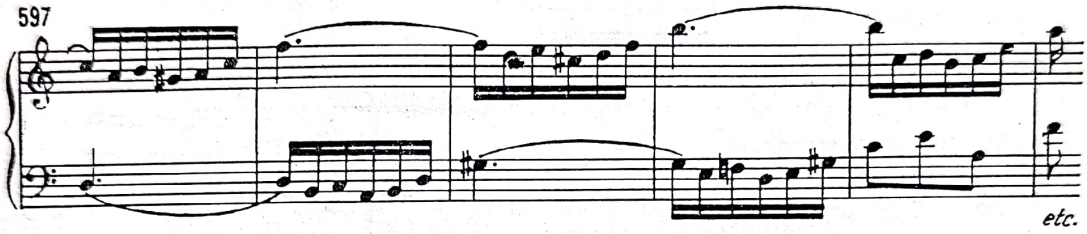
596



Alternarea mișcării și a stagnării se poate aplica și în spații de cîte o măsură :

Partita în la (Fantasia)

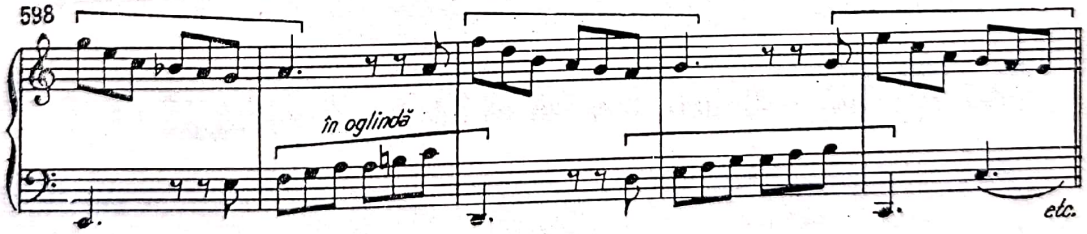
597



Alternarea unui desen — precum am mai văzut — se poate aplica și prin inversarea sensului (imitație în oglindă) :

Suita engleză în la (Gigue)

598

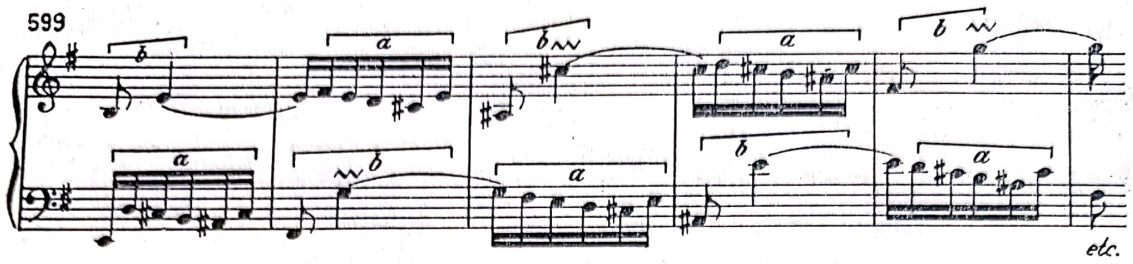


3) *Mutarea alternativă a două desene diferite*

În acest caz, mișcarea alternativă are ca obiect nu alternarea mișcării și a stagnării, ca în exemplele de pînă acum, *ci alternarea, mutarea consecventă a două desene ritmice diferite, dintr-o voce în alta* :

Scanned with OKEN Scanner

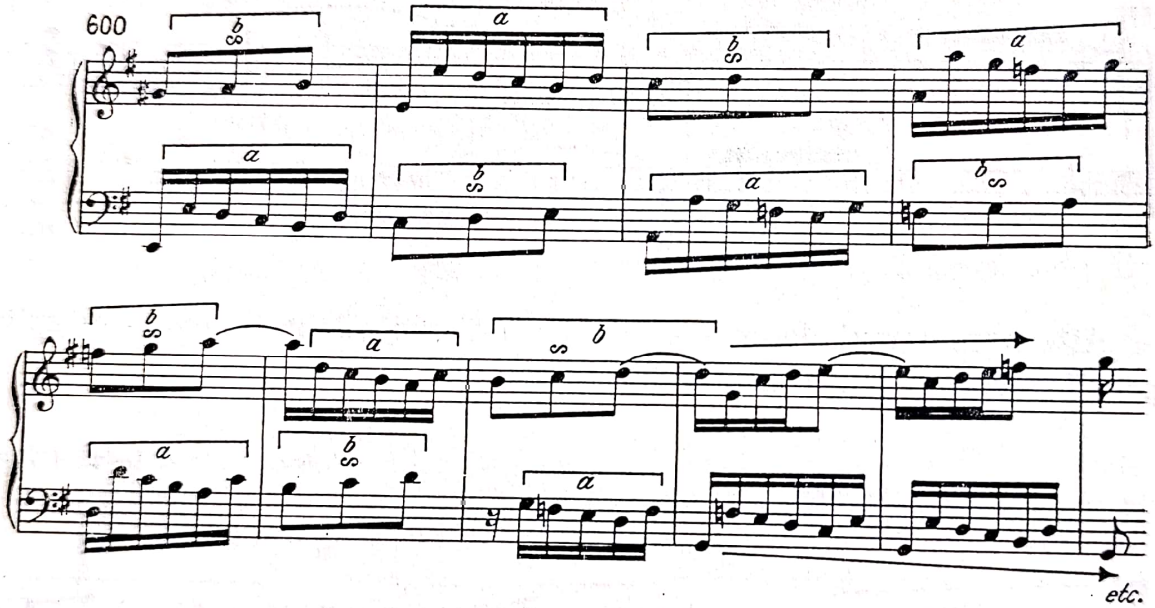
599



A se observa în fragmentul ce urmează, că după mișcarea alternativă, desenele celor două voci în mișcarea simultană se desfășoară prin *asincronizarea reliefurilor curbelor melodice* :

Preludiul la Fuga în mi (W.Kl. II)

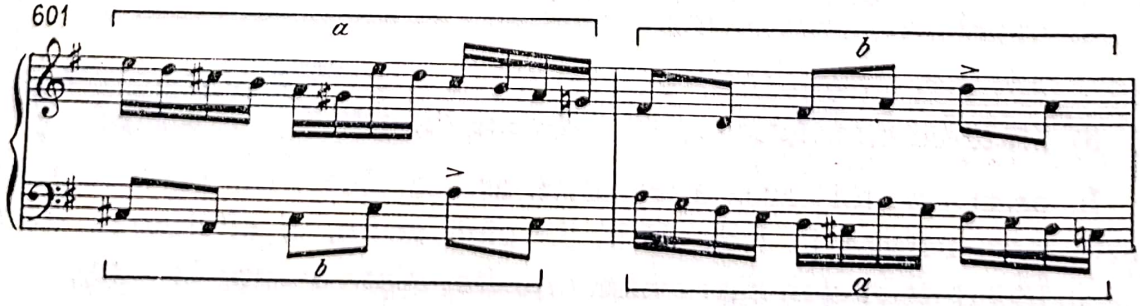
600



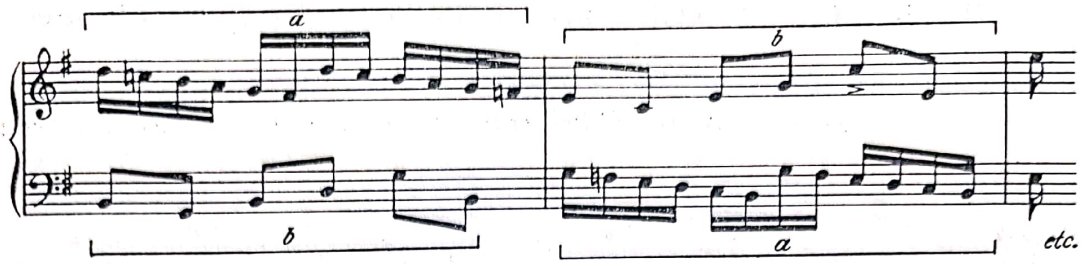
Prezentăm în continuare încă un astfel de exemplu :

Fuga în mi (W.Kl. I)

601



Scanned with OKEN Scanner

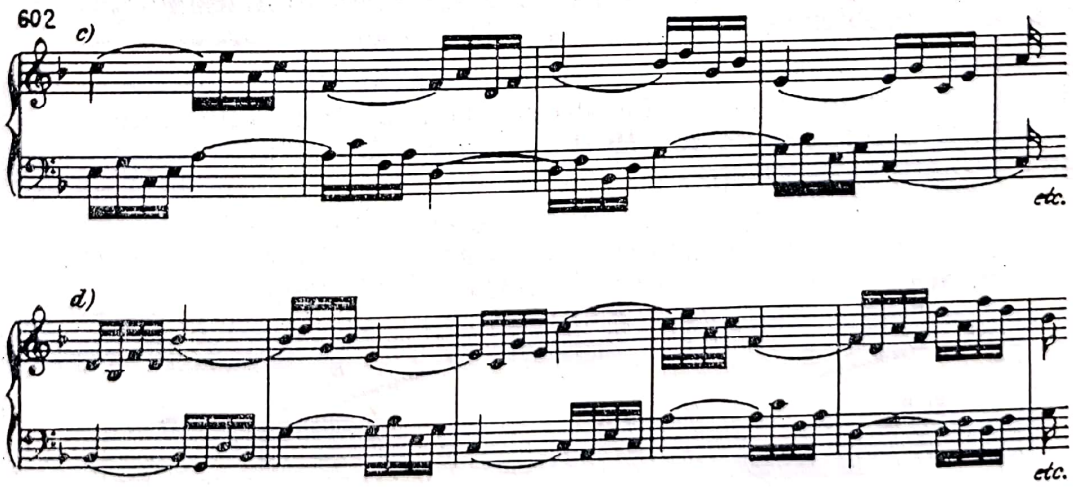


Alternarea desenelor a—b, prezentînd un contrast suficient pentru a putea fi clar deslușite și diferențiate pe cale auditivă — condiție esențială acestui procedeu — se efectuează dintr-o voce în alta pe calea imitației secvențiale, oferindu-ne un exemplu tipic de urmat în elaborările noastre. Firește, nu desenul ritmic concret va trebui preluat, sau parafrazat, ci principiul alternării a două desene bine diferențiate, prin mijlocul secventării imitative. *Este de la sine înțeles că în acest scop se va exclude mișcarea simultană între cele două desene,* ce urmează a fi alternate în cele două voci, fiind improprie realizării diferențierii ritmice a vocilor.

4) O fază de tranziție între mișcarea alternativă imitativă și imitația propriu-zisă — pe care o vom trata în capitolul ce urmează — o prezintă mișcarea, respectiv imitarea alternativă, a desenelor melodico-ritmice în *stretto,* adică cu intrarea vocii a doua înaintea desfășurării complete a vocii întîia.

Acest fenomen s-ar putea include de fapt și în capitolul imitației propriu-zise, doar caracterul *alternativ-secvențial* al imitației ne determină să-l păstrăm în cadrul acestui capitol.

În fragmentul *c* formula modelului secvențial evoluează prin imitații *în același sens,* pe cînd în fragmentul *d* — prin *inversarea ei* :

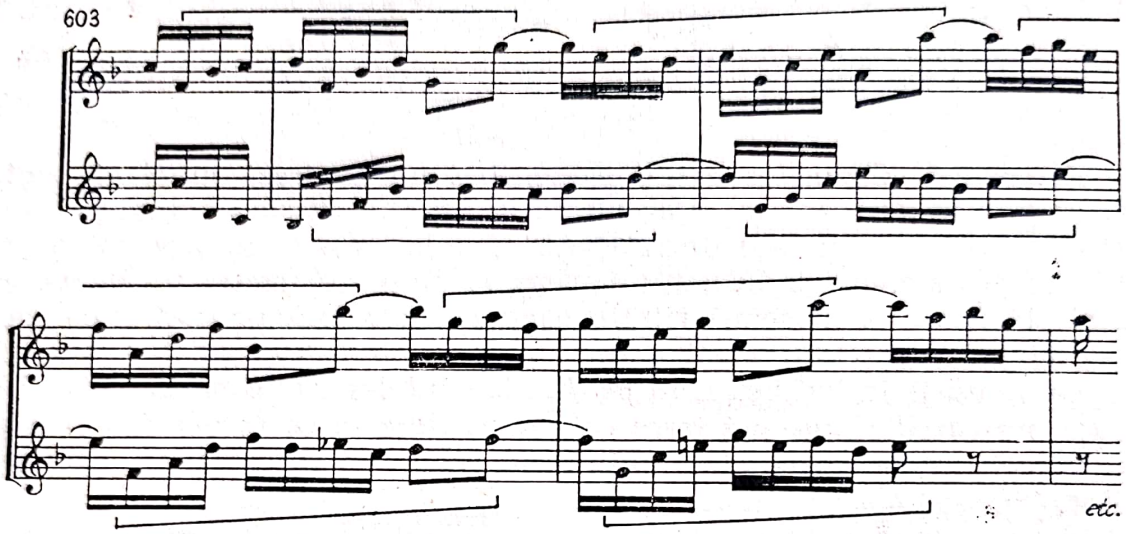


Scanned with OKEN Scanner

În cadrul acestui procedeu însă, imitația *nu va fi întotdeauna severă* :

Concert dublu pentru două viori și orchestră (Partea III)

603



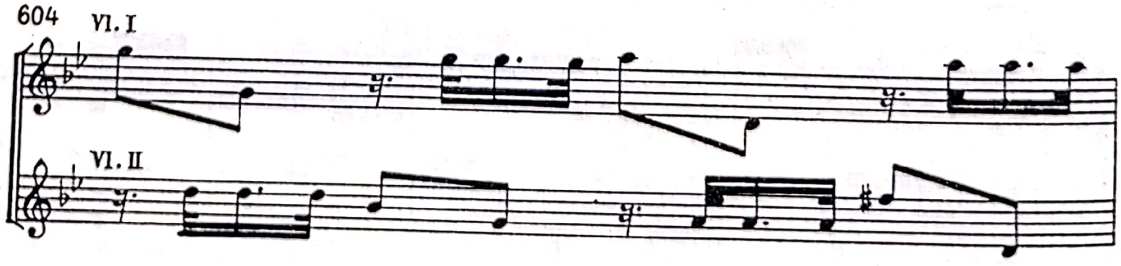
Precum se constată în ultimul exemplu, vocea a doua *preia doar desenul,* fizionomia lui ritmică, într-un mod liber, fără să respecte sever intervalele componente ale modelului. În pofida schimbării intervalelor — imitației libere deci — *datorită profilului ritmic caracteristic al desenului abordat,* faptul imitației în sine este ușor și evident sesizabil.

Procedeul mișcării alternative imitative nu constituie deci, precum am văzut, un procedeu mecanic, uniform: el permite, prin abordarea unor maniere diferite, o mare varietate. În cazul înlănțuirii a două sau a mai multe formule alternative — fără a afecta omogenitatea întregului — structura alternativă dezvoltată prin procedeul variației motivice, sau a secvenței, va putea conține și mici părți de tranziție, nealternative.

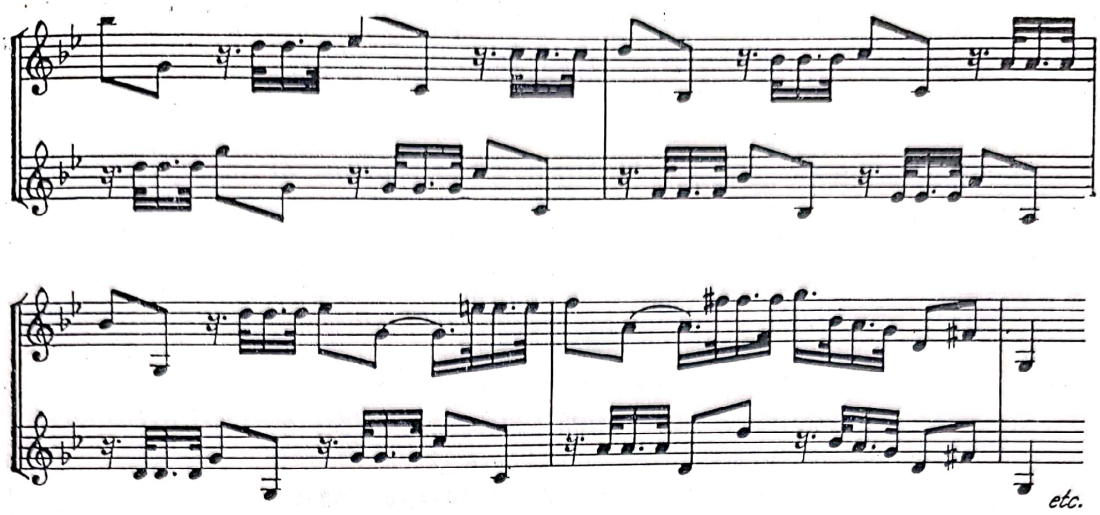
Recomand analiza întregii părți II a *Concertului dublu,* instructivă sub aspectul problemei tratate.

Firește, acest procedeu nu aparține numai stilului bachian ; îl vom întîlni adesea și în creația celorlalți maeștrii ai Barocului. Iată un fragment din *Concerto grosso nr. 10* de Händel, realizat prin mișcarea alternativă imitativă, în *stretto* :

604

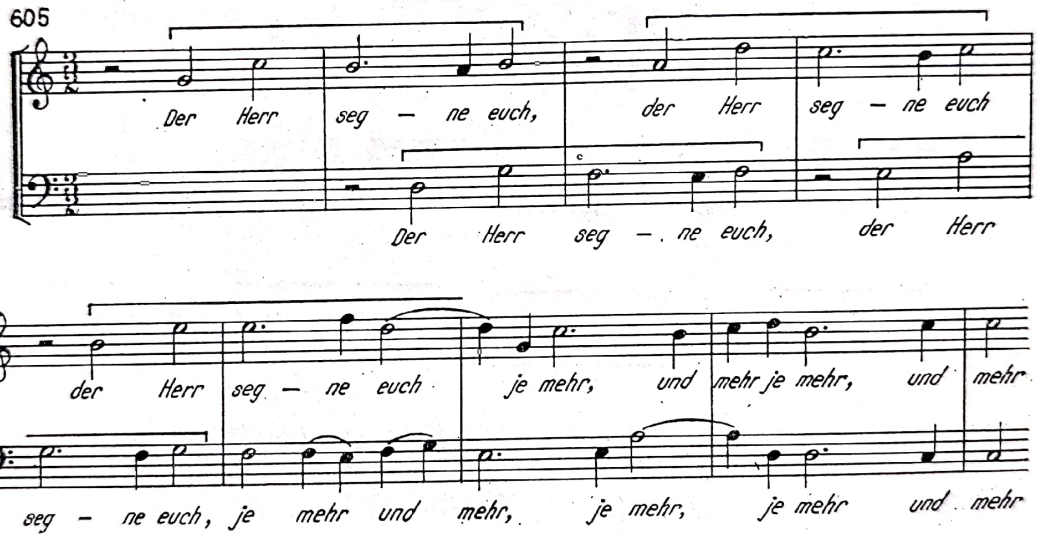


Scanned with OKEN Scanner



Și un ultim exemplu din literatura vocală bachiană :

Cantata *Der Herr danket an uns*



Mișcarea alternativă imitativă, *constituind forma cea mai simplă a procedurii imitative* — datorită pe de o parte desenului, sau celulei ei de obicei modeste, uneori insignifiante chiar, iar pe de altă parte tehnicii secvențiale ce-l vehiculează de repetate ori dintr-o voce în alta — cu toate că este abordată de fapt în genere cu caracter episodic în diferitele forme muzicale ale epocii, repetăm, poate servi uneori și ca *principiu generator și al unor lucrări întregi.*

Exerciții practice. Recomand elaborarea unor scurte exerciții luînd ca exemplu procedeele expuse la punctele 2-3-4. În cazul mișcării alternative a două desene diferite, va trebui să fim atenți ca cele două desene să *contrasteze vizibil, evitînd — precum s-a mai subliniat — mișca-*

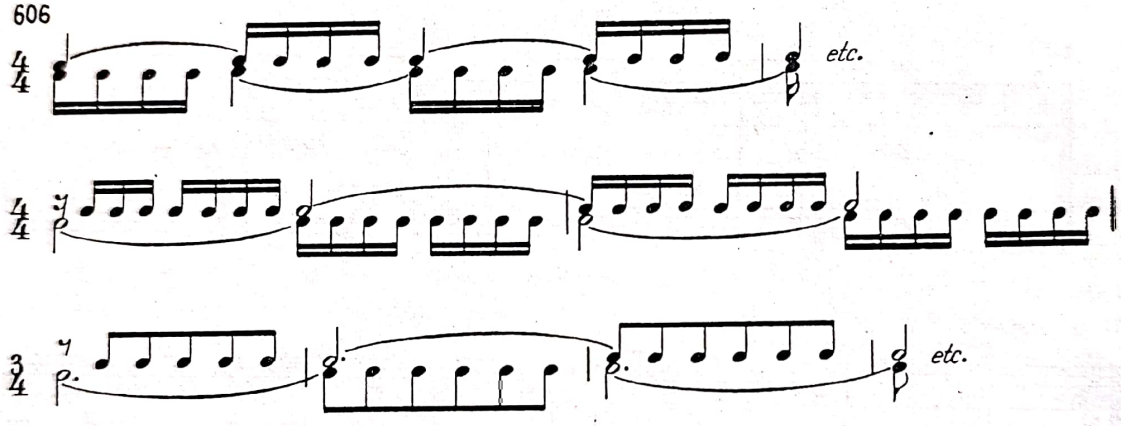
Scanned with OKEN Scanner

rea simultană între ele. Este de preferat ca exercițiile practice să aibe la început un *caracter secvențial*. Ele se pot continua apoi printr-o mișcare simultană, prin asincronizarea reliefurilor celor două linii melodice, și încheiate prin cadențe autentice.

Atragem atenția asupra faptului că mișcarea alternativă imitativă, constituind etapa primară a imitației propriu-zise, va trebui să utilizeze ca punct de plecare *desene melodico-ritmice cît mai simple* și modeste, corespunzînd în deosebi acestei faze inițiale a tehnicii imitative. *Fixarea justă a cadrului tonal, precum și asigurarea unui caracter predominant tonal-funcțional, vor constitui comandamente permanente ale elaborărilor noastre*. Vom reaminti că, în această fază a exercițiilor practice cu caracter secvențial, înlănțuirile de relații autentice (de cvinte inferioare, de terțe inferioare și secunde superioare) vor fi preferate. Desigur, nici raporturile plagale nu vor fi evitate, fără a prejudicia însă caracterul global funcțional al exercițiilor. În scopul facilitării exercițiilor incipiente propunem cîteva scheme ritmice, care vor fi realizate în mod liber și variat :

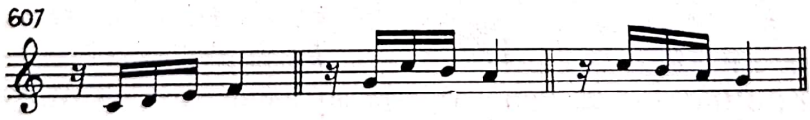
Pentru categoria a doua :

606



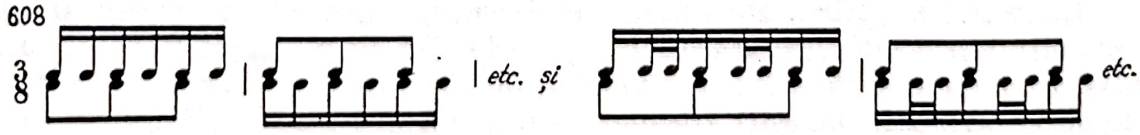
Pentru realizarea primei scheme propunem următoarele „leitmotive" tipice, care pot fi inversate la vocea a doua :

607

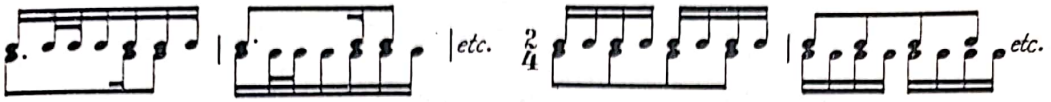


Firește, după aceste scheme incipiente, se va recurge și la modele proprii. Pentru alternarea *a două desene diferite*, propunem la început schemele ritmice următoare :

608



Scanned with OKEN Scanner



În afara exercițiilor secvențiale se vor putea scrie mai tîrziu și mici exerciții alternative libere, nesecvențiale, admițîndu-se în cadrul aceluiași ritm, metamorfozarea variată a aspectului melodic-ritmic în spiritul imitației libere, *veghind însă cu severitate la păstrarea omogenității și unității exercițiilor*. În cadrul exercițiilor se vor putea efectua și scurte modulații, tipice stilului (în tonalitatea majoră — la dominanta superioară, iar în minor — la tonalitatea majoră relativă și înapoi, cu ajutorul cadențelor autentice respective, deocamdată, pe calea substituirii funcțiunilor, deci a modulației diatonice).

Vom acorda pe tot parcursul lucrărilor noastre viitoare o importanță deosebită dezvoltării auzului, receptării și gîndirii polifonice, obiective primordiale ale elaborării noastre în scris, autentice premize ale unei autoeducări muzicale elevate. Printr-o susținută și maximă concentrare a atenției noastre, va trebui să facem eforturi de a urmări desfășurarea simultană a celor două planuri, de a le sesiza și de a dezvolta facultatea noastră de a gusta și a pătrunde din ce în ce mai mult în specificul și frumusețea proprie, insolită a polifoniei, arta suprapunerii și a împletirii variate și măiestre a diferitelor planuri sonore — nu numai ca o fază incontestabil superioară a expresiei muzicale, căreia îi conferă dimensiuni și profunzimi noi, complexe, străine monodiei sau omofoniei, dar și ca una din coordonatele distinctive ale muzicii, față de celelalte arte.

B

MIȘCAREA ALTERNATIVĂ DE ÎNTREGIRE

În afara mișcării alternative imitative maeștrii Barocului întrebuințează și *mișcarea alternativă de întregire*. Prin aplicarea mișcării complementare, cele două voci fără a se imita, *se întregesc* prin desenele lor diferite — reciproc — *asigurînd continuitatea mișcării unitare prin alternarea mișcării vocilor.*

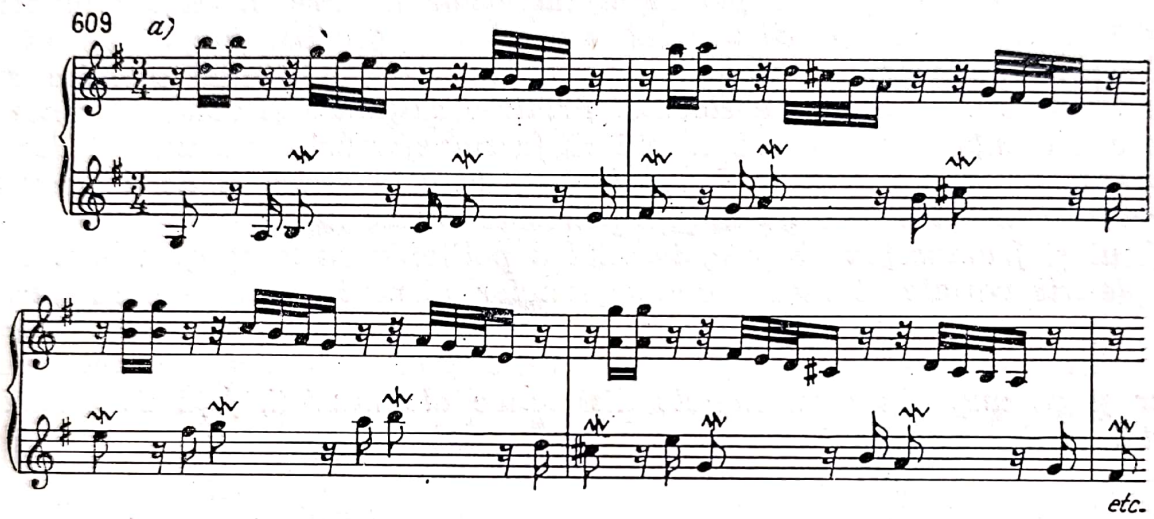
În timp ce în mișcarea alternativă imitativă *se alterna unul sau două desene în mod consecvent între cele două voci,* mișcarea alternativă de întregire *nu transferă cele două desene dintr-o voce într-alta, ci păstrîndu-le la aceeași voce, le repetă secvențial una, după epuizarea celeilalte. În acest caz, deci, nu desenele — celulele — diferite se alternează ci doar momentele de mișcare și stagnare se întregesc într-o singură mișcare continuă, neîntreruptă,* prin desfășurarea complementară a celor două planuri. Ca și în capitolul precedent, cele două elemente se întregesc cu sau fără intercalarea pauzelor ce le fărămițează.

Scanned with OKEN Scanner

1) Primul caz *(a) Goldberg-Variationen (Var. 23)* prezintă două planuri, vizibil diferite, care se întregesc, *fără să realizeze de fapt simultaneitatea celor două voci,* în urma fărămițării și întrepătrunderii alternative între fisurile celor două planuri. Se va observa însă, că ambele planuri — contrastante unul față de celălalt — iau naștere fiecare separat *dintr-un singur nucleu, asigurînd astfel omogenitatea și unitatea lor.* Cu toate că fenomenul simultaneității se include în genere ca element *definitoriu structurii polifonice,* iată un nou caz cînd caracterul polifonic este consemnat nu prin simultaneitatea ci prin *alternarea,* fie imitativ sau de întregire, a două planuri bine distincte, care le asigură — în ciuda lipsei simultaneității — acest caracter evident :

Goldberg-Variationen (Var. 23)

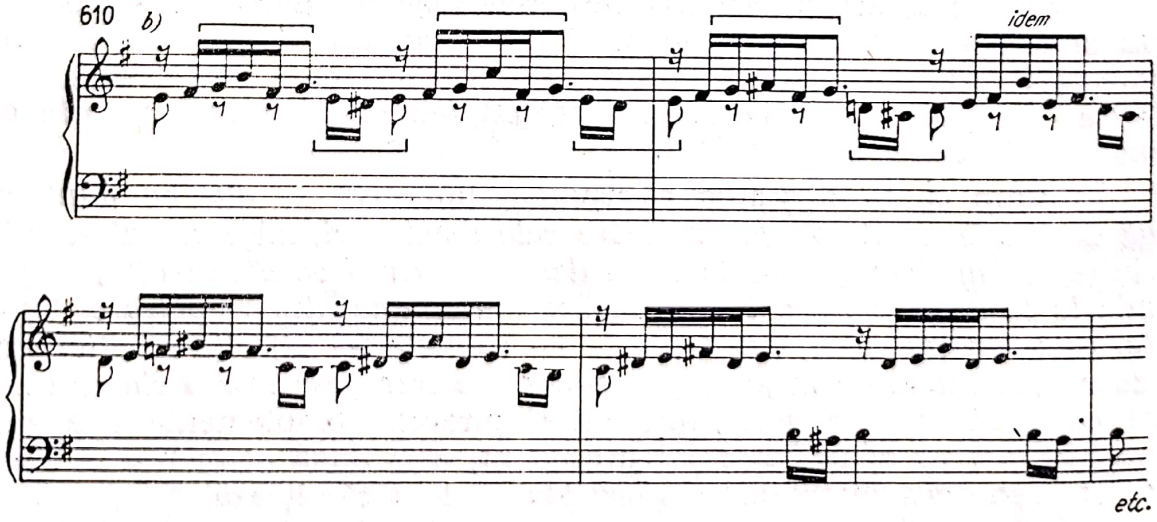
609 *a)*



Fenomenul este identic și în cazul de mai jos.

Fuga în mi pentru orgă

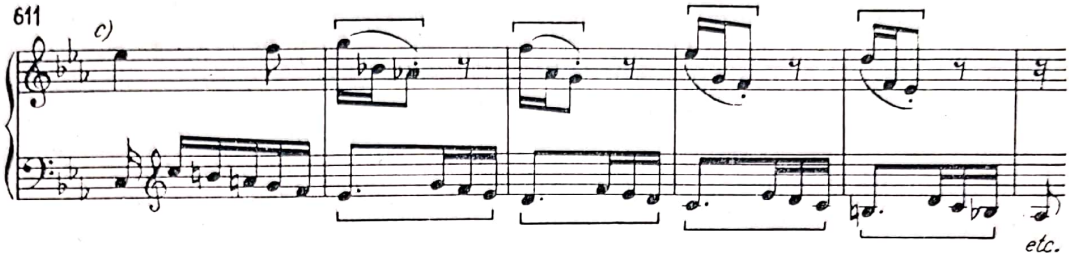
610 *b)*



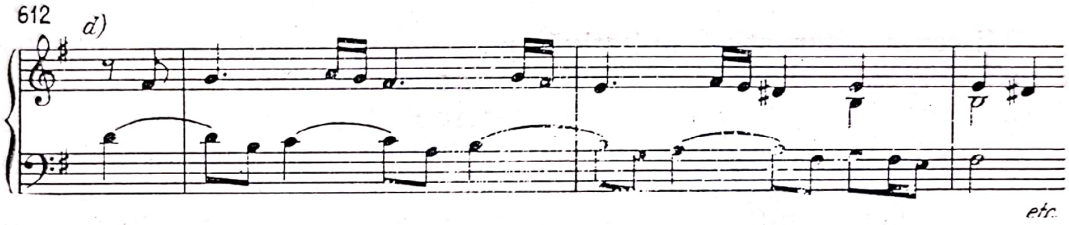
Scanned with OKEN Scanner

2) Cele două celule — reprezentînd desene diferite — se întregesc, împletindu-se, cursiv, fără intercalarea pauzelor la ambele voci :

Partita în do (Rondeau)



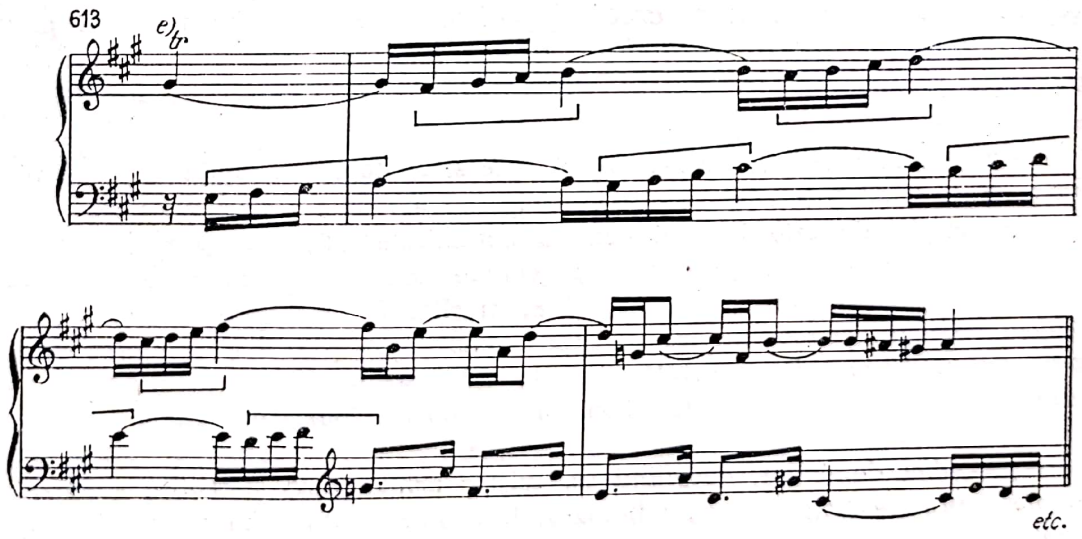
Opt mici preludii și fugi pentru orgă (nr. 5)



Exemplele de mai sus trădează pînă la evidență caracterul lor *ambivalent*, cele două voci pretîndu-se și la o întruchipare monodică.

Mișcarea alternativă imitativă și cea de întregire se pot îmbina, succedîndu-se, *oferindu-ne posibilități în plus de diversificare a procedeelor abordate :*

Fuga în fa diez



Exerciții practice. Recomandăm construirea unor exerciții scurte secvențiale în spiritul exemplelor citate.

Scanned with OKEN Scanner

III. IMITAȚIA

Mișcarea alternativă imitativă, precum am văzut, *constituie forma cea mai simplă, primară, a procedurii imitative*. Ea diferă de imitația propriu-zisă dintr-un punct dublu de vedere ; al desenului prelucrat, care în cadrul mișcării alternative este deobicei mai rudimentar și mai modest, și al repetării lui secvențiale, ce rezultă ca o consecință a lipsei de contur suficient propriu a nucleului abordat, ce se definește abia prin procedeul secventării. În timp ce în mișcarea alternativă *momentele imitative erau reliefate fie prin întreruperea sau stagnarea vocii a doua — dar întotdeauna prin substituirea repetată a desenelor abordate* — în cadrul imitației evoluate, propriu-zise, aceste momente de întrerupere, de stagnare sau substituire obligatorie fiind eliminate, reproducerea temei (răspuns, *risposta*) se desfășoară simultan și liber cu continuarea organică a *propostei*.

Imitația — moștenire a Renașterii — rămîne și mai departe cel mai important procedeu al creației polifonice baroce, constituind principiul de bază al creerii formelor, ca mijlocul cel mai propriu asigurării coeziunii și unității în cadrul diversității [1]. În momentul intrării răs-

[1] Tehnica imitației, a reproducerii succesive, docile, a unuia și aceluiași desen ritmico-melodic de către vocile participante ale unei compoziții muzicale, readuce mereu în discuție ligitimitatea și actualitatea acestui procedeu în arta contemporană, fiind considerat uneori „convențional" și „vetust". Secolul nostru, al marilor revoluții social-economice și al marilor crize și prefaceri etico-psihologice, fundamentează teoretic asaltul contra poziției „privilegiate" a acestei maniere polifonice multiseculare, capabilă însă la adaptări multiple. F. Busoni (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, 1907, Wiesbaden, 1954) este acela care combate cu pasiune reducerea și atrofierea gîndirii polifonice la acest procedeu dominant, devenind un mijloc arhitectonic stereotip, golit de valențele expresive originale, de odinioară. Unii reprezentanți ai generațiilor tinere, firește, alăturîndu-se gestului protestatar a lui Busoni, își exprimă de asemenea dezaprobarea lor față de perpetuarea acestui mijloc care desigur, utilizat *abuziv*, scolastic ca mijloc *exclusivist* al tehnicii polifonice, amenință — prin transformarea lui în rutină și manieră tehnicistă — să ducă inevitabil la uniformizarea și

punsului — care la rîndul său se poate efectua *fie după*, fie în *cursul desfășurării temei (stretto)*, tema *(proposta)* continuă contrapunctînd prin *contrast ritmic*, de obicei, în genere în raport de 2 : 1, sub aspectul duratelor notelor celor două voci, *fără însă ca acest raport să se transforme* într-o normă obligatorie. Acest raport — precum s-a mai văzut — poate fi uneori 3 : 1, 4 : 1 sau 1 : 1. Acest din urmă caz, promovînd mișcarea simultană a vocilor — de fapt cea mai puțin propice structurii polifonice — include întotdeauna și riscul nesesizării suficiente a intrării *rispostei*, ca rezultat al nediferențierii, sub raport ritmic, al vocilor și ca atare nu se recomandă începătorului.

---

platitudinizarea neartistică a facturii scriiturii polifonice, *ca rezultat al hipertrofierii acestui unic procedeu*. Problema în sine nu aparține însă numai domeniului formal-procedural. Avînd implicații de ordin estetico-psihologice, nu vom putea ajunge la o concluzie justă, evitîndu-le.

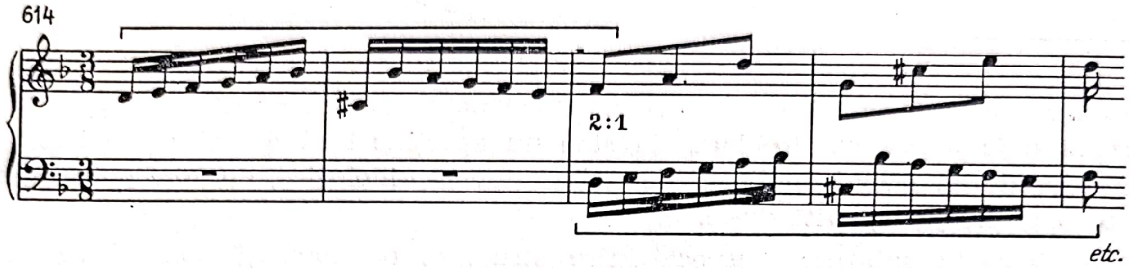
Diferența sub acest aspect, între structura omofonă și polifonică este în funcție de *raportul existent între factorii participanți. Subordonarea*, mai mult sau mai puțin servilă, a tuturor elementelor (vocilor) față de o idee centrală — dominantă — generează structura *omofonă, iar asigurarea coordonării diferențiate, individualizate* a partenerilor participanți — fie de identificare unanimă, afirmativă, fie de negare, de contestare față de ideea expusă — pe *cea polifonică*. În timp ce structura omofonă cunoaște un singur *raport al subordonării servile, al renunțării totale la exigența individualizării*, cea polifonică caracterizîndu-se tocmai prin această independență și diferențiere a planurilor ei, va cunoaște două atitudini față de ideea centrală și anume : *a identificării complete sau nuanțate chiar și a juxtapunerii contradictorii*, față de ea. În primul caz, avem o structură polifonică *omogenă*, caracterizată prin consensul unanimității față de ideea expusă, iar în al doilea o structură polifonă *eterogenă, conținînd valențele unei stări conflictuale* între diferitele planuri suprapuse simultan. Tehnica imitației, reprezentînd structura polifonică omogenă, echivalînd în fond cu *consensul umanității* față de un subiect expus, cu sau fără nuanțări și rezerve individuale — exprimînd deci pe plan psihologic identificarea participanților față de o idee sau atmosferă creată — constituie o *atitudine, o platformă spirituală și nicidecum un element de stil propriu-zis. Consensul* sau *negațiunea* în sine, neaparținînd nici domeniului elementelor de stil, în permanență prefacere și schimbare și *nici ideației sau substanței comunicării afective*, variabilă de la o generație la alta, *ci numai raportului posibil între ele, nu pot fi în consecință asimilate lor*. Neaparținînd nicidecum unei singure epoci și în consecință nefiind expusă uzurii în timp în măsura elementelor de stil, sau al mesajului pe care-l vehiculează, tehnica imitativă — în continuă îmbogățire a resurselor sale — *se include în sfera permanențelor gîndirii și mijloacelor procedeelor polifonice. Tehnica imitației deci nu constituie un aspect specific, propriu unui singur stil sau epocă*. Concretizînd una din mijloacele, psihologicește bine definite, a gîndirii polifonice din primul mileniu al muzicii europene, *considerăm, că pînă ce această gîndire va fi prezentă, nici această tehnică, într-un fel sau altul, nu va dispare. Criteriile aplicării ei însă — precum vom vedea mai tîrziu — se diversifică, se îmbogățesc, pe parcursul evoluției, asigurîndu-i nuanțări mereu noi. Transformarea ei însă într-un procedeu exclusivist, sau permanent prezent —*

Scanned with OKEN Scanner

A

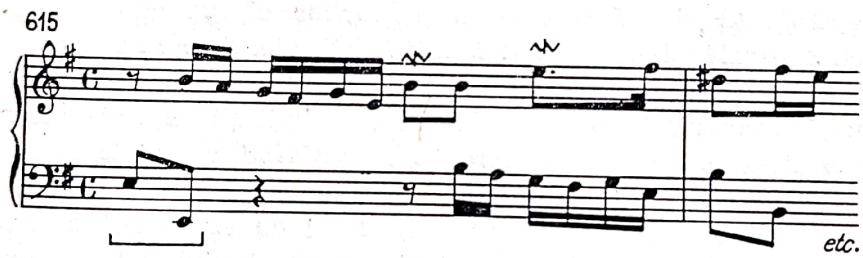
La începutul unei lucrări, imitația severă (reproducerea întocmai a temei în vocea a doua) se aplică — ca și în polifonia vocală a Renașterii — *mai ales la intervale de octavă, cvintă superioară sau cvartă inferioară și unison :*

Invenţiunea la două voci în re



Cu toate că de obicei tema *(proposta)* apare singură la început, fără orice suport armonic, uneori totuși i se pot asocia, la vocea a doua astfel de elemente :

Invenţiunea la două voci în mi

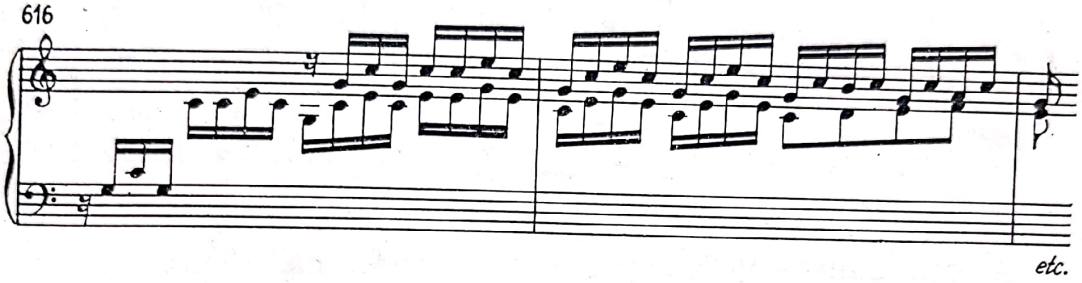


fără nici o justificare poate stîrni, desigur contestări legitime. Ponderea și rolul ei se modifică mereu, fără să fie înlăturate. Dovadă — faptul că ea este abordată — într-un sens reconsiderat, dar masiv — chiar și în lucrările cele mai semnificative ale avangardei zilelor noastre. În timp ce în trecut ea se aplica reliefat, transparent, ușor sesizabil, azi „rezultatul auzit uneori este suprafață, masă" după cum observă just *Xenakis*, consemnînd nu numai metamorfozarea ei pe plan tehnic-formal, ci și conceptual-artistic ! Problema diversificării scriiturii polifonice nu solicită în concluzie, abolirea tehnicii imitative în creația contemporană, ci aplicarea ei cît mai variată și *justificată, urmărind totodată îmbogățirea arsenalului polifonic prin includerea tuturor celorlalte procedee.* Rolul crescînd al tehnicii *ostinato*-ului, al suprapunerii *contrasubiectelor*, sau al scrutării multilaterale a *heterofoniei*, de obîrșie populară, și cu *valențe potențiale nebănuite* încă, sînt semnificative și se situează pe linia acestor preocupări majore ale îmbogățirii cît mai variate și policrome a tehnicii polifonice în viitor.

În timp ce în primul exemplu, raportul de durate între răspuns și continuarea temei (contrapunct) este numai de 2 : 1, în al doilea exemplu observăm raporturi mai variate : 2 : 1, 3 : 1 și foarte trecător — însemnifiant deci — 1 : 1. Acest raport devine mai dificil doar atunci, cînd se menține un timp mai îndelungat, periclitînd orice diferențiere ritmică între *răspuns* și *contrapunct* :

Preludiul la Fuga în Do pentru orgă

616

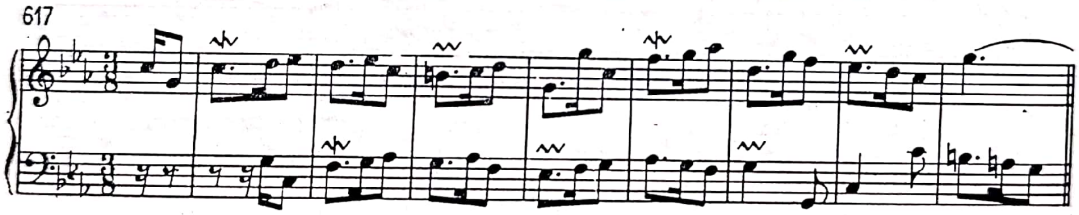


etc.

Iată, cu titlu informativ, încă două exemple de simultaneitate în mișcarea celor două voci ce se imită, ca o dovadă, că această manieră a tratării imitației, *nu este totuși străină artei bachiene :*

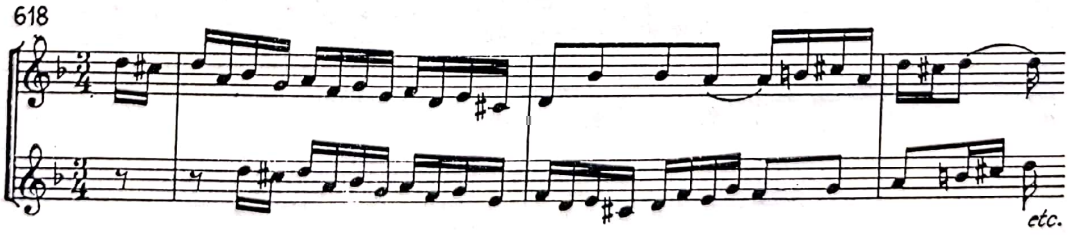
Suita franceză în do (Gigue)

617



Concertul dublu pentru două viori și orchestră (Partea III)

618



etc.

Aplicarea izoritmiei în cadrul imitației însă necesită o maturitate de gîndire polifonică ; *se preferă* — repetăm — *deocamdată să fie evitată de către începător.*

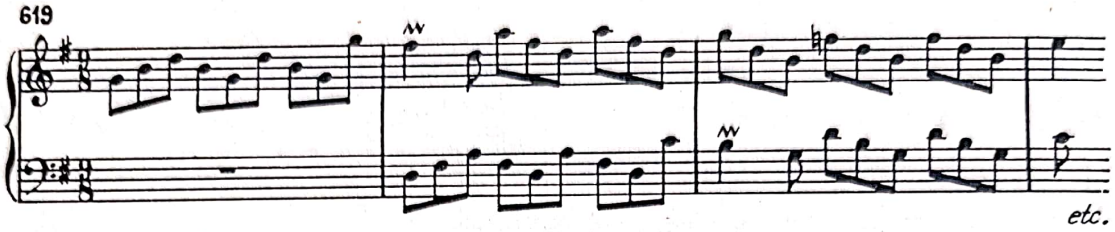
Scanned with OKEN Scanner

2) *Imitația la cvintă superioară (cvartă inferioară)*

Preferată de polifonia vocală a Renașterii, se bucură de o aplicare curentă și în literatura barocă :

Invenţiunea la două voci în Sol

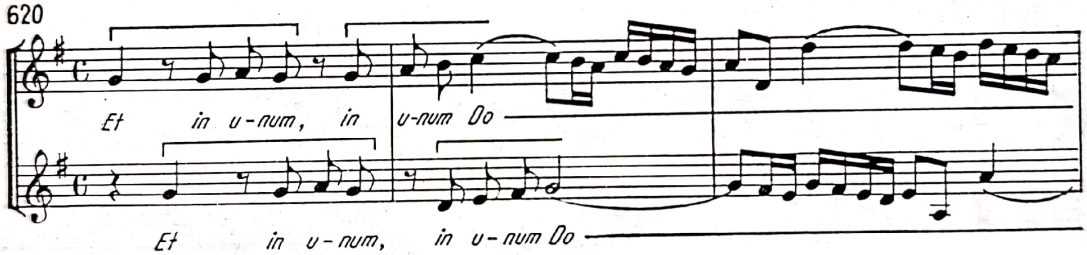
619

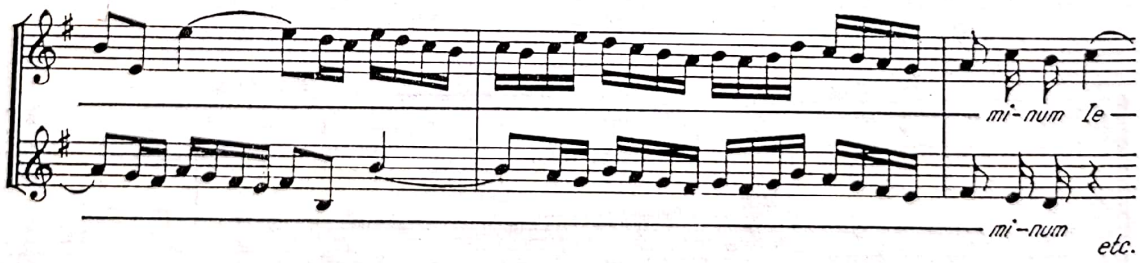


Această imitație însă, după cum vom vedea mai tîrziu, *include deobicei modulația la tonalitatea dominantei superioare.*

3) Următorul fragment din *Missa în si* (Duetul *Et in unum*) debutează cu o *imitație la unison* și continuă apoi *la cvartă inferioară* :

620



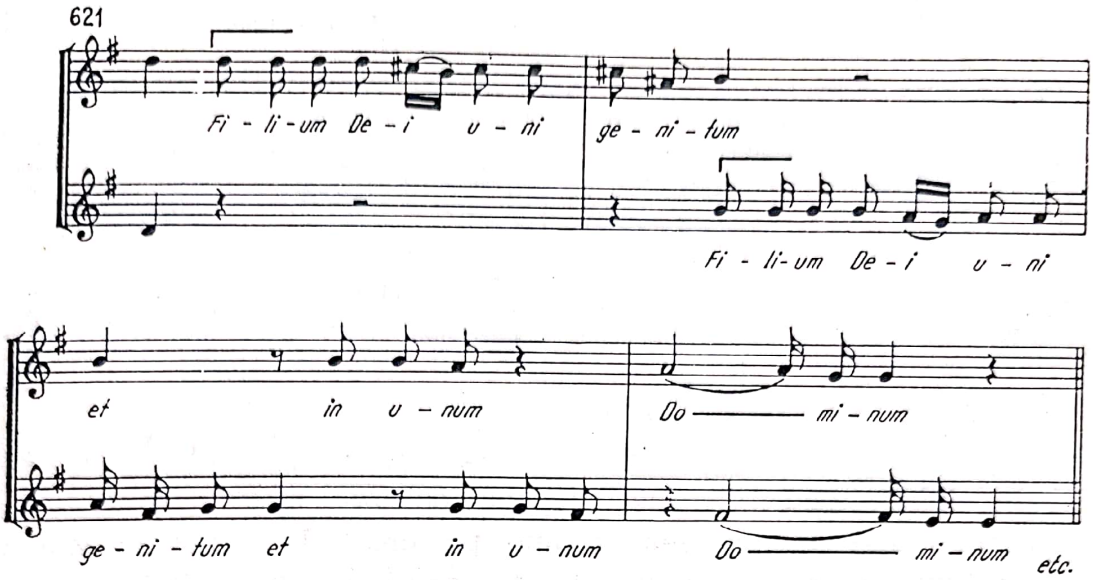


Pe parcurs, firește, pot surveni imitații *pe orice treaptă*. În același duet vom întîlni, pe lîngă imitații la primă, cvartă, cvintă, octavă și imitații la terță și sextă :

Scanned with OKEN Scanner

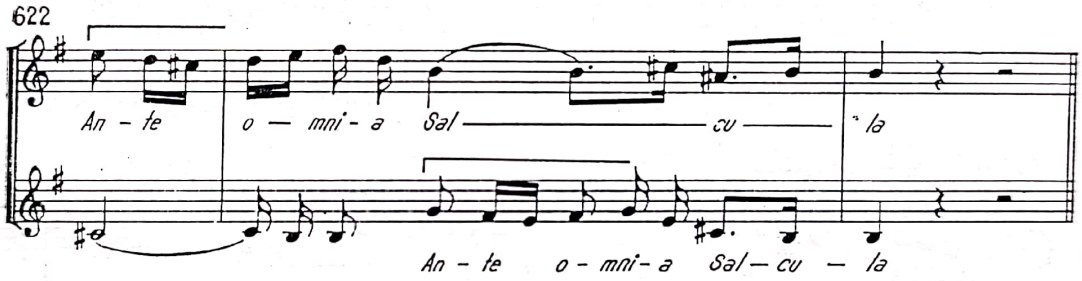
Imitație la terță inferioară :

621



Imitație la sextă inferioară :

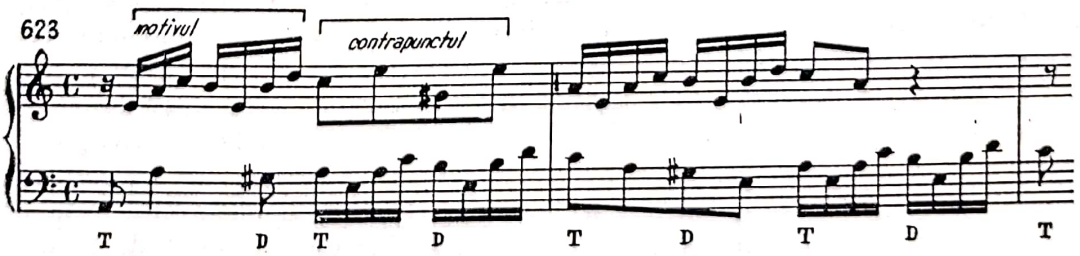
622



4) Ca un mijloc de dezvoltare a discursului muzical — știm — *se utilizează adesea repetarea subiectului.* Acest mijloc este aplicabil și în cadrul imitației. Ea se efectuează, prin imitație *fie la primă sau la octavă,* cînd sfîrșitul motivului se axează pe acordul dominantei (treapta V sau VII), *fie la interval de cvintă* superioară, (sau cvartă inferioară) cînd *proposta* se desfășoară pe acordul de tonică.

Repetarea la primă :

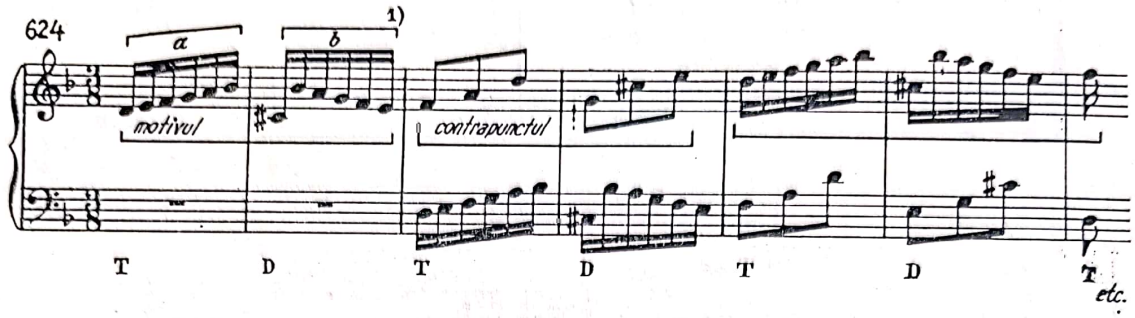
623



Scanned with OKEN Scanner

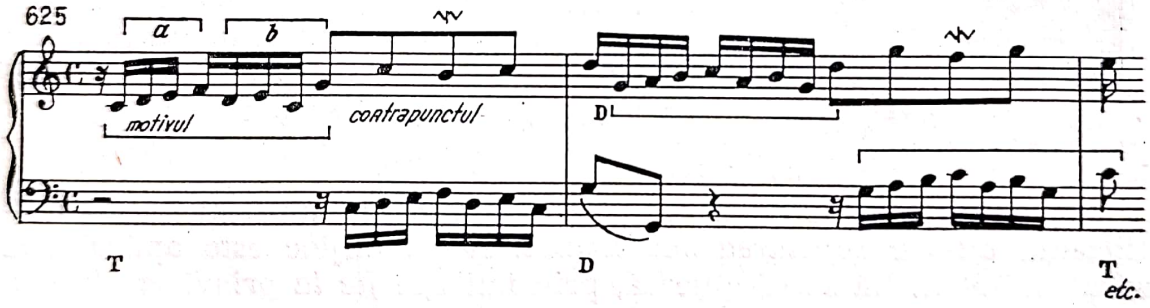
Repetarea la octavă :

Invenţiunea la două voci în re



În ambele cazuri, precum se poate observa, motivul se încheie pe acordul de dominantă, reluîndu-se apoi pe tonică. În următorul exemplu însă, motivul axîndu-se pe acordul de tonică, repetarea imitaţiei se va face deci nu la unison sau octavă, ci la *interval de cvintă superioară, axată deci pe acordul de dominantă. În cazul repetării fragmentelor imitative incipiente, este necesară întotdeauna alternarea funcţiunilor :*

Invenţiunea la două voci în Do

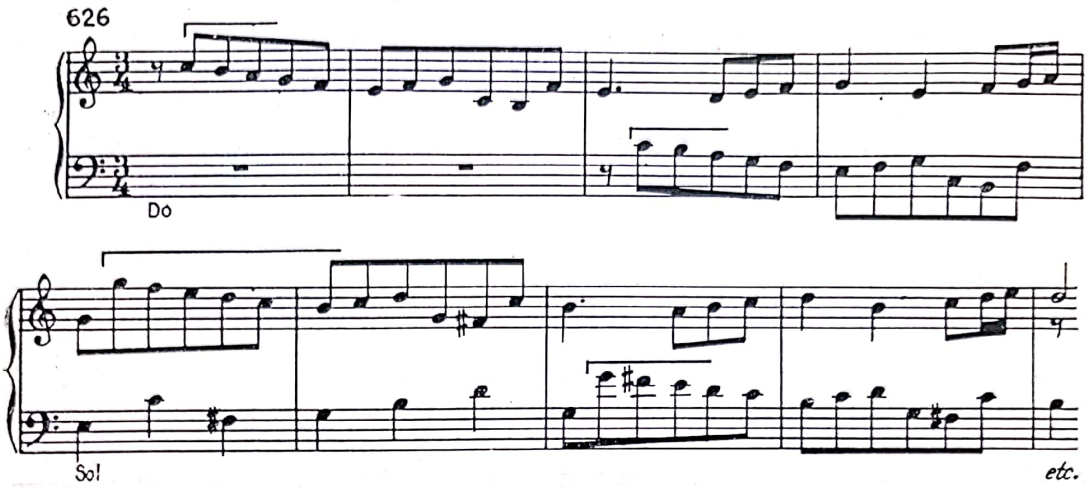


Repetarea imitativă a motivului nu pe acordul de dominantă, ci în tonalitatea dominantei conferă, desigur, un plus de varietate :

---

[1] Motivul citat, precum şi cel următor se compun din două subunităţi diferenţiate, evidente ; un mers ascendent hexacordic şi formula lui în oglindă, precedată de un salt de septimă micşorată superioară, iar în *Invenţiunea la două voci în Do,* de un tetracord ascendent şi două salturi de terţă inferioară ancorată de D. În exemplul precedent *(Invenţiunea la două voci în la),* motivul deşi are un caracter de figuraţie acordică, diferenţierea „subunităţilor" se intuieşte totuşi prin contrastul funcţional al acordurilor T—D, proiectate linear. În toate aceste cazuri, contrastul ritmic al contrapunctului se realizează în raport de 2 : 1.

Scanned with OKEN Scanner



Exerciţii practice. Recomandăm realizarea unor fragmente scurte imitative la interval de octavă, deocamdată, şi repetate conform precizărilor cuprinse în punctul 4. Este de dorit ca motivul să conţină două subunităţi diferenţiate. Repetarea motivului va rămîne deschisă pe dominantă. Amănuntele tehnice ale realizării unei imitaţii fiind abordate în *Polifonia vocală a Renaşterii* (pag. 164—165), nu este necesar să fie repetate. Atragem atenţia asupra caracterului auster şi simplu al motivelor bachiene. În faza actuală, depăşirea acestor atribute nu este de dorit.

B

Imitaţia nu este însă întotdeauna severă, riguros exactă sub toate aspectele ei. *Risposta* — în cadrul imitaţiei libere — poate prezenta anumite modificări faţă de *proposta,* afectînd :

1) fie unele intervale — mărindu-le sau micşorîndu-le ;

2) fie sensul desfăşurării liniei melodice, aplicînd imitaţia prin inversare (în oglindă) ;

3) fie aspectul metro-ritmic, augmentînd sau diminuînd valorile ;

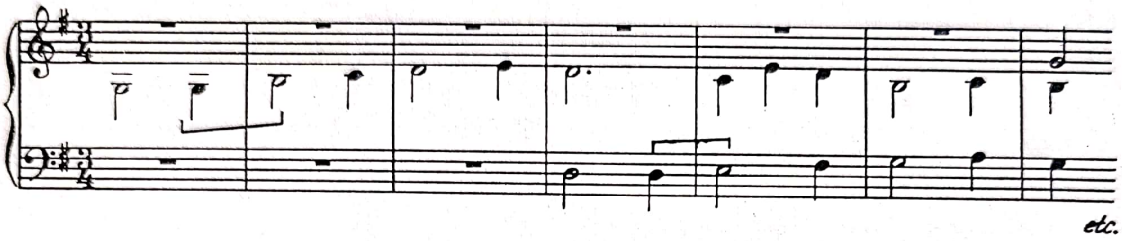
4) fie reproducînd în răspuns doar capul de temă pe care-l continuă apoi liber, *atestînd constatarea că tehnica imitaţiei nu se reduce în mod necesar numaidecît la o reproducere mecanică şi îngustă, ci oferă un cîmp vast fanteziei creatoare, fără a mutila însă — pînă la neperceperea auditivă — desenul iniţial.* Firește, limitele imitației libere nu se

pot trasa — *a priori* — cu precizie ; ea fiind întotdeauna în funcție *de gust, talent, și de o experiență muzicală și stilistică bogată, pentru a nu degenera în produse artificial-speculative, neartistice.* Începătorului i se *recomandă multă prudență și circumspecție în mînuirea acestui mijloc.*

1) Iată un exemplu, cînd *risposta* prezintă o modificare în compoziția intervalelor temei. În cazul de față saltul incipient de terță este înlocuit prin secundă, ceea ce nu va afecta cîtuși de puțin autenticitatea temei inițiale :

Gottes Sohn ist kommen (pentru orgă)

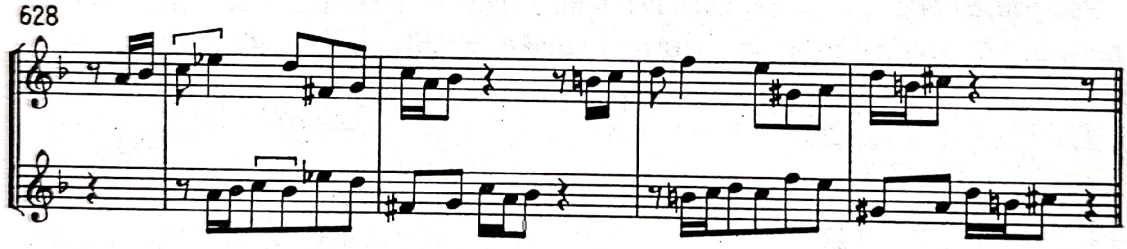
627



Modificarea unor intervale poate fi dublată totodată și de mici schimbări ritmice, fără a zădărnici posibilitatea identificării răspunsului :

Concert dublu pentru două viori și orchestră

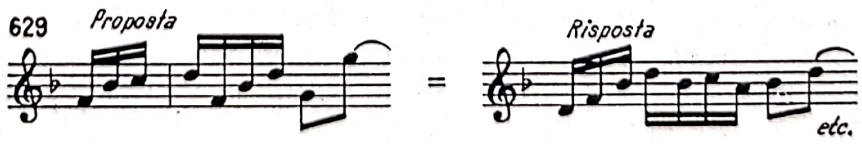
628



Adesea, mai ales într-un tempo mișcat, *reproducerea numai a vertebrei ritmice* poate asigura, într-o măsură suficientă, perceperea auditivă a imitației *în pofida faptului, că intervalele componente ale motivului sînt supuse unor modificări multiple.*

Să reluăm în acest scop, un scurt fragment din citatul utilizat la mișcarea alternativă, din finalul *Concertului dublu, unde desenul risposteî schimbînd toate intervalele propostei, reușește totuși pe deplin să păstreze impresia de necontestat a imitației, menținînd doar ritmul și sensul desfășurării elementelor esențiale ale motivului :*

629



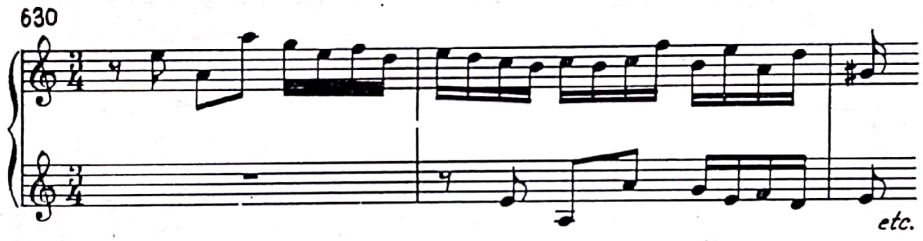
Scanned with OKEN Scanner

C

În contextul schimbării intervalului incipient, problema *răspunsului real și tonal* — tratat și în cursul polifoniei vocale — necesită o expunere mai amănunțită, datorită importanței semnificative a acestei probleme în polifonia Barocului. Deoarece răspunsul, în polifonia vocală a Renașterii, se efectua în genere *în cadrul aceluiași mod*, substituirea T—D cu D—T sau a D—T cu T—D, în cazul debutării propostei cu treapta I—V sau invers, nu avea o importanță deosebită și *ca atare se aplica de obicei răspunsul real*, deci fără substituirea acestor doi poli. În Baroc însă — în cazul fugii sau al unui început fugat — *răspunsul fiind transpus în tonalitatea dominantei superioare*, substituirea celor doi poli, în cazul cînd tema începe cu ei, are o importanță esențială, *în scopul evitării asperității saltului tonal*. În cazul cînd răspunsul nu modulează — în cazul *unei lucrări simple imitative* — la octavă, deci răspunsul nu va suferi nici o modificare, chiar și atunci cînd tema începe cu T—D, sau invers. Răspunsul va fi, de data aceasta, *real :*

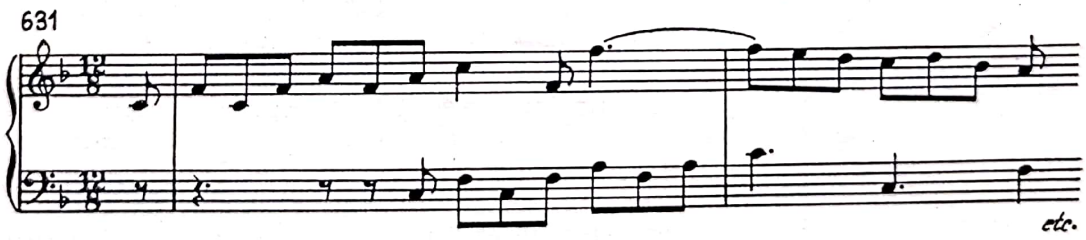
Suita engleză în la (Prelude)

630



Suita engleză în Fa (Gigue)

631



În cazul unui răspuns fugat însă, a transpunerii răspunsului în tonalitatea dominantei superioare [1], răspunsul va fi real doar atunci, cînd

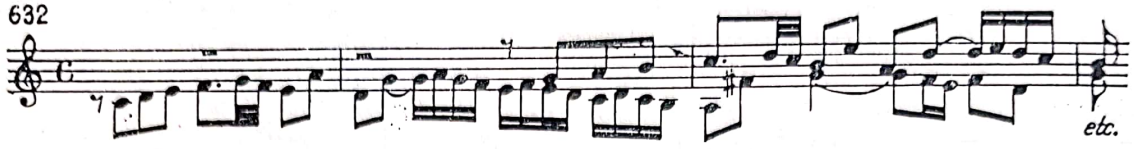
[1] Transpunerea răspunsului într-o altă tonalitate decît cea a dominantei, în subdominantă spre exemplu, survine foarte rar și în consecință o putem neglija.

Scanned with OKEN Scanner

tema *(dux)* nu va debuta cu cei doi poli expuși, sau pe treapta V și nu va conține nici o inflexiune modulatorică :

Fuga în Do (W.Kl. I)

632

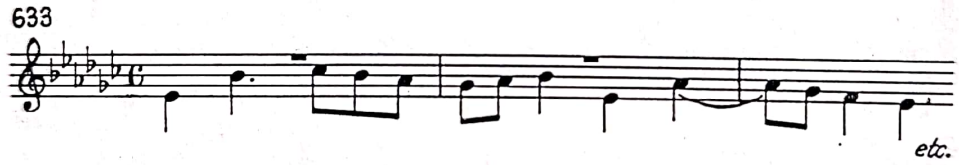


Se va observa, că tema conține în sine elementele determinante ale cadenței autentice, deci are un profil clar tonal-funcțional. Funcțiunea dominantei poate fi prezentă și în lipsa sensibilei. Este de la sine înțeles că, în răspuns, se vor jalona acordurile, respectiv funcțiunile identice cu cele deslușite în temă. Valențele latente armonice ale temei se vor realiza deci în răspuns. (A se analiza exemplul de mai sus și a se identifica acest proces de realizare în cursul desfășurării răspunsului.)

a) Atunci cînd tema începe cu treapta I—V sau V—I, fără, sau cu intercalarea unui sunet, în scop de a facilita trecerea la tonalitatea dominantei pe nesimțite, fără asperitățile saltului tonal, răspunsul va fi *în genere tonal* [1], ce se realizează prin substituirea celor doi poli tonali și efectuarea unei mutații (modificare în succesiunea intervalelor) în continuare.

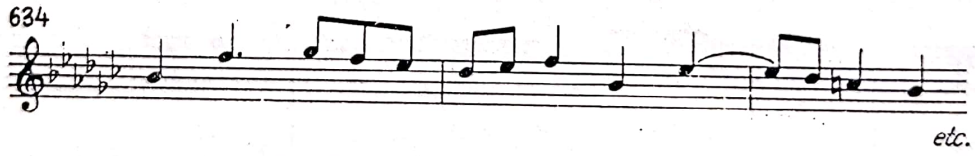
Fuga în mi bemol (W.Kl. I) începe cu saltul de T—D :

633



În cazul reproducerii fidele a răspunsului în tonalitatea dominantei *(si bemol)* am obține :

634



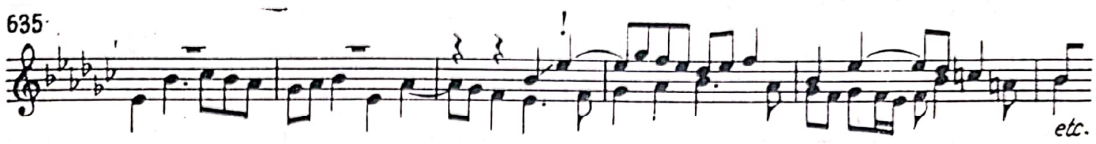
Stridența dominantei noi (*fa*) poate fi eliminată prin *substituirea saltului inițial de cvintă perfectă în cvartă perfectă* (substituirea T—D prin D—T),urmînd ca să continue apoi printr-o mutație de terță mică în locul secundei mici inițiale :

---

[1] Puținele excepții ale răspunsului real, chiar și în aceste cazuri, de asemenea le vom trece cu vederea, interesîndu-ne pentru început *tiparele generale, caracteristice, ale procedeului.*

Scanned with OKEN Scanner

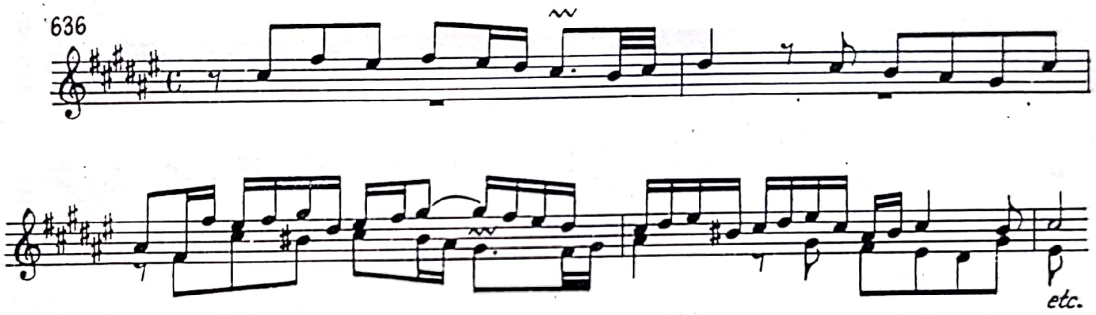
635



Prin această substituire a saltului de cvintă prin cvartă — înlocuindu-se noua dominantă prin tonica veche — precum și prin mutația necesară ce i-a urmat, *nu s-a mutilat profilul melodic al temei, ci s-a asigurat doar o trecere mai lină și prudentă spre tonalitatea înrudită,* a cărei sensibilă — pentru a ocoli saltul brusc — apare doar *mai tîrziu,* la sfîrșit, în cazul de față tot prin întîrziere, ca o dovadă a persistenței manierei renascentiste, dar care nu constituie o normă generală în stilul bachian.

Reversul cazului precedent ni-l prezintă *Fuga în Fa diez* (W.Kl. I). Tema începe de astă dată cu tr. V —I și va suferi, din considerente identice, substituirea de trepte cu 1 —V a tonalității inițiale :

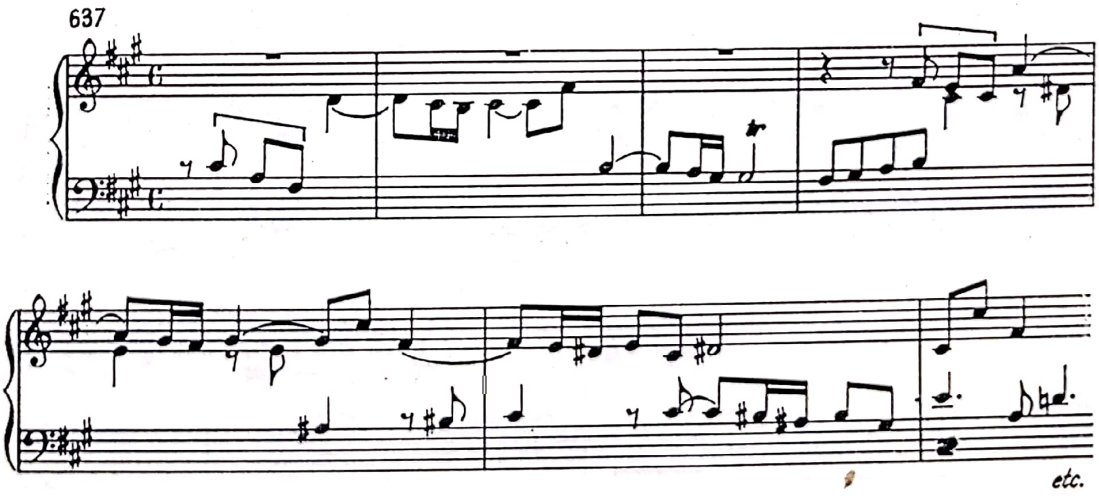
636



Răspunsul tonal (prin substituirea polilor) *se impune de obicei și în cazul cînd între D —T se intercalează un sunet* (prin descompunerea acordului) :

Fuga în fa diez (W.Kl. II)

637

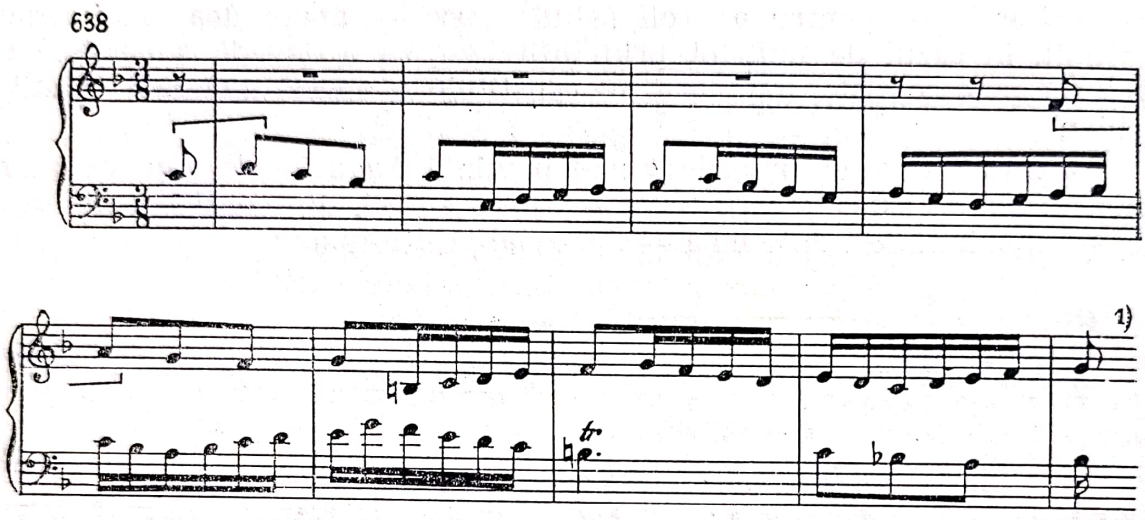


Scanned with OKEN Scanner

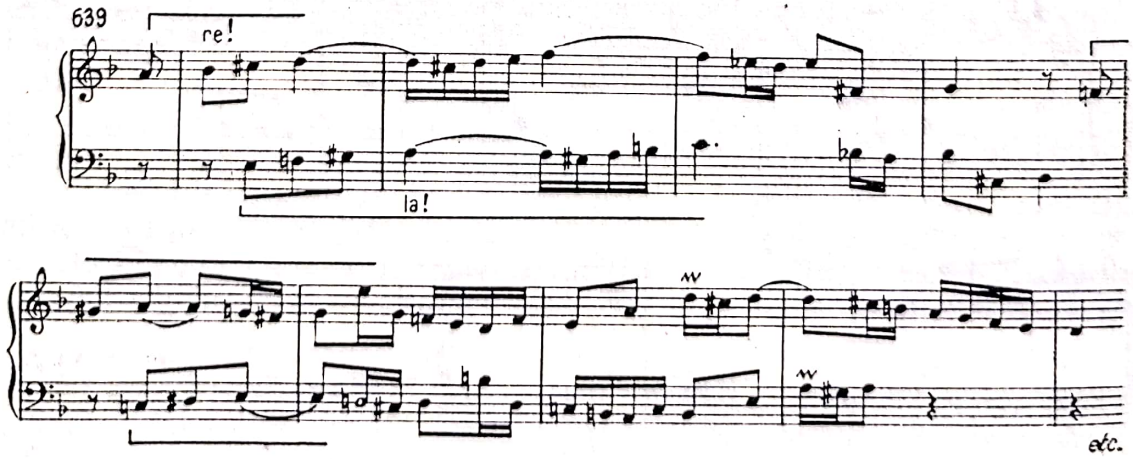
b) În afara cazului cînd tema debutează cu relația T —D sau D —T, răspunsul tonal se aplică *ori de cîte ori sunetul incipient al temei este dominanta.*

În acest caz, *răspunsul va începe cu tonica tonalității inițiale,* recuperînd imediat printr-o mutație, consecințele acestei substituiri :

Fuga în Fa (W.Kl. I)



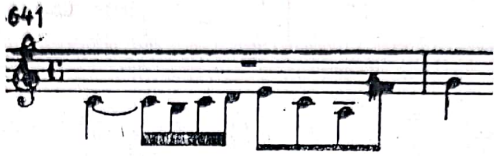
[1] Din studiul polifoniei vocale știm, că imitarea prin *stretto* în tonalitatea dominantei constituie în bună parte originea bitonalismului. Cu exemple citate din Lasso și Gesualdo am semnalat geneza acestui fenomen atît de mult exploatat, în diversele sale aspecte, în muzica primei părți a secolului nostru. Fenomenul apare și în opera lui Bach. Iată un fragment din *Duetul II pentru pian,* unde imitarea prin *stretto* a celor două tetracorduri superioare ale minorului armonic — determinante sub raport tonal — creează o atmosferă bitonală evidentă, fără echivoc, împletind consecvent două tonalități diferite :



Scanned with OKEN Scanner

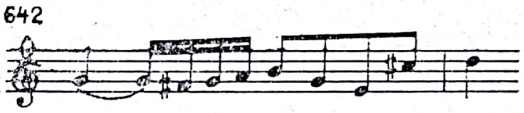
c) În sfîrșit, se impune necesitatea răspunsului tonal *și în cazul unei teme, ce efectuează o modulație în cuprinsul ei.* Aceasta în scop de a evita o îndepărtare nedorită de centrul tonal, la care vocea a treia este obligată să revină. Pentru a demonstra această necesitate vom lua ca exemplu tema *Fugii în Do pentru orgă,* care la sfîrșitul ei modulează spre *Sol* :

641



Aplicîndu-i un răspuns real, tema transpusă fidel în tonalitatea dominantei superioare (*Sol*), ne va îndepărta în mod nedorit spre *Re* (dominanta dominantei) :

642



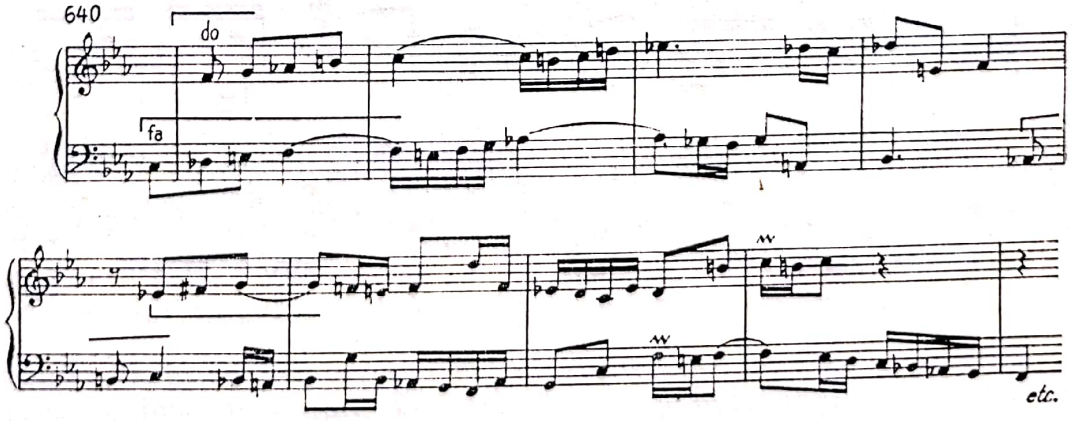
În scopul evitării acestei distanțări, ce zădărnicește vocii a treia revenirea comodă la tonalitatea principală, vom utiliza, și în acest caz, *răspunsul tonal* efectuînd o *mutație* — realizată prin înlocuirea secundei mici inferioare, cu o terță mică, *menținînd astfel răspunsul în tonalitatea inițială, fără a modula de fapt la dominantă.* Deci în timp ce tema

---

(Continuarea notei de la pag. 274)

Dovadă, că aceasta nu este nicidecum întîmplătoare, sau fără semnificație, constituie faptul că, mai tîrziu, Bach repetă acest fenomen în *fa* și *do*.

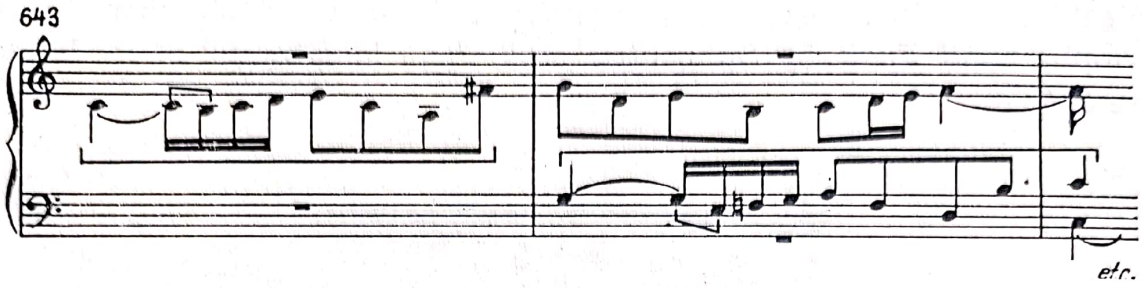
640



Scanned with OKEN Scanner

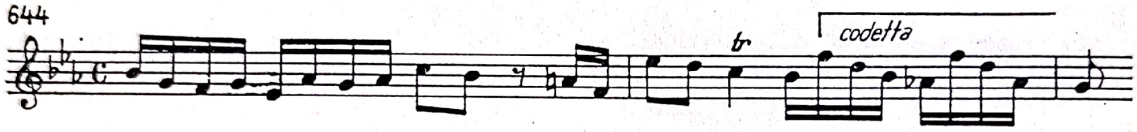
a modulat la *Sol, răspunsul se va reîntoarce la Do* (tonalitatea inițială). *Maeștrii Barocului preferau această soluție față de saltul tonal.* Iată deci soluția dată de Bach :

643



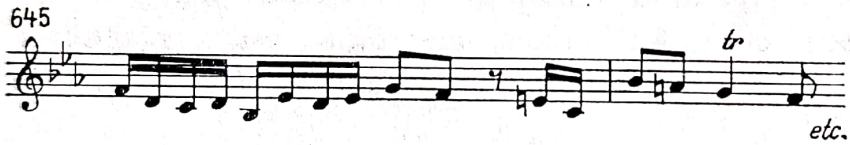
d) Sînt de asemenea, cazuri, cînd tema fugii, *plecînd de la dominantă și cuprinzînd pe pacurs, sau la sfîrșit o inflexiune modulatorică, include necesitatea unei mutații duble.* În acest scop vom analiza tema *Fugii în Mi bemol (W.Kl.I) :*

644



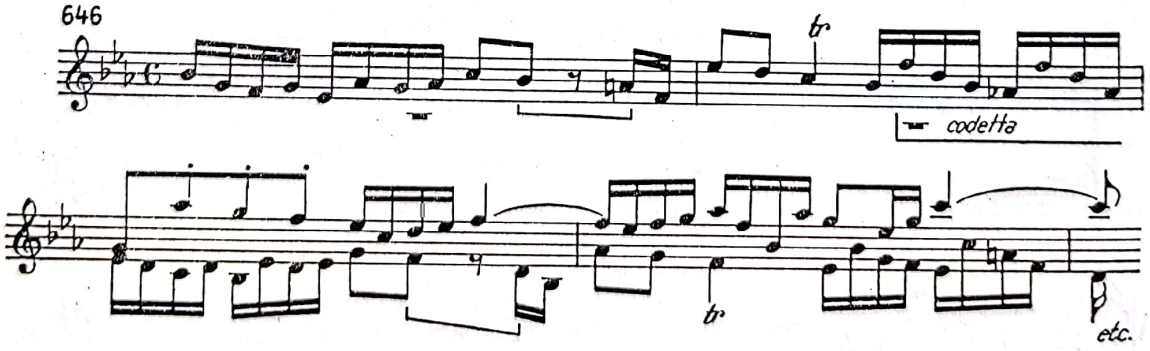
Aplicîndu-i un răspuns *real* (o transpunere exactă, nemodificată în tonalitatea dominantei superioare) vom modula nu la dominantă (*Si bemol*) ci în *Fa* :

645



Printr-un răspuns *tonal* însă, aplicîndu-i la început substituirea D și T inițială, iar în momentul modulatoric mutația cuvenită — identică cu cea precedentă — vom fi scutiți de inconvenientul semnalat :

646



Și în cazul de mai sus, răspunsul se menține — în urma mutației duble tot în tonalitatea inițială, ca și în cazul precedent, schițna gestul

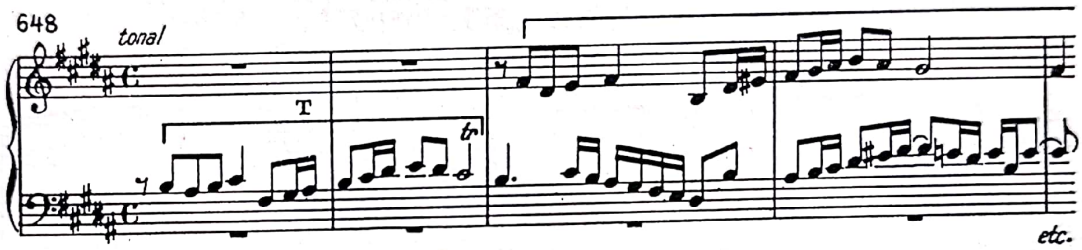
Scanned with OKEN Scanner

modulatoric doar după desfășurarea răspunsului, în cadrul codettei! E de observat, că între temă și răspuns — *dux* și *comes* — se intercalează de astă dată o *codetta* — punte de trecere — scurtă.

e) În legătură cu această problemă mai trebuie menționat, că Bach procedează — în cazul temelor care debutează cu tonica urmată imediat de sensibilă — diferit, aplicînd fie răspuns real, fie tonal :

Fuga în do diez (W.Kl.I)

Fuga în Si (W.Kl. I)



În încheiere, trebuie subliniat, că procedura răspunsului tonal, departe de a fi schematică, implică numeroase și variate aspecte de detaliu, ce depășesc însă cadrul și obiectivul lucrării noastre, fiind mai mult de competența morfologiei și al studiului fugii decît al contrapunctului propriu-zis. Prevenim însă pe începător de a nu interpreta aceste amănunte ca „pedanterii" ale unui „academism" steril, dat fiind faptul că *ele izvorăsc din necesitățile organice ale stilului și ale unei gîndiri muzicale, determinate de coordonatele conceptului tonal-funcțional.*

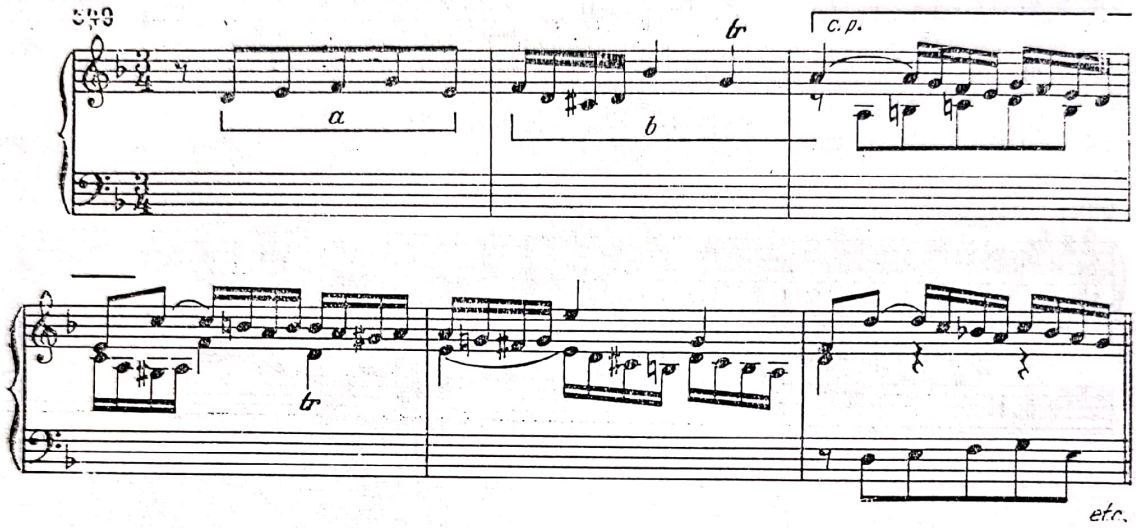
D

După ce cunoaștem în linii generale normele ce reglează problema răspunsului real și tonal în cazul imitației modulatorice (în fugă), va trebuie să lămurim și caracterul, funcțiunea *contrapunctului principal*, continuarea discursului muzical în momentul intrării răspunsului, precum și a codettei intercalate în vederea intrării vocii a treia. *Tema unei fugi*, precum știm din capitolul tipurilor principale ale melodiei, reprezentînd prin excelență categoria melodiilor-subiect, este *de obicei concisă și concentrează într-un spațiu restrîns o expresivitate maximă.* Dacă în cazul mișcării alternative imitative, sau a imitației simple, stăruiam asupra abordării unor celule, respectiv motive generice, simple și modeste,

Scanned with OKEN Scanner

de astă dată vom repeta, că *tema unei fugi trebuie aleasă exigent și cizelată cu grijă și i se va imprima o expresivitate densă.* Deci, nu orice temă va fi aptă în vederea elaborării unei fugi. *Selectarea temelor corespunzătoare se va face, deci cu atenția și exigența maximă.* Știm, că tema fugii *conține — de obicei — două elemente — submotive — melodico-ritmice diferite,* tocmai în vederea evitării unei monotonii, ce ar diminua posibilitățile exploatării ei în cadrul lucrării.

Să reluăm în acest scop tema *Fugii în re (W.Kl. I),* împreună cu răspunsul real pînă în momentul intrării vocii a treia :



Tema, satisfăcînd toate cerințele impuse, este de o sobrietate și expresivitate remarcabilă, conținînd două subunități (*a-b*) delimitate și contrastante ca fizionomie ritmică, îmbogățind astfel valoarea ei expresivă. Necesitînd un *răspuns real,* ea continuă cu *contrapunctul principal* în momentul intrării răspunsului, în tonalitatea dominantei (*la*). Este evident, că „contrapunctul principal", fără a se erija într-un al doilea subiect autentic — motiv pentru care pledăm în favoarea abandonării denumirii de „contrasubiect" [1] și al înlocuirii ei cu *contrapunct principal,* mai adecvat rolului și funcțiunii ei — introduce un element în plus, de *o valoare expresivă însă mai redusă față de tema propriu-zisă.* Realizat, în cazul de față, dintr-un tetracord descendent, secventat, *îmbogățește totuși atît materialul expoziției,* cît și posibilitatea exploatării lui. Contrapunctul principal facilitează realizarea unui curs lin, echilibrat al discursului muzical, în mișcarea complementară a vocilor. Din punctul de vedere al raportului duratelor, cele două elemente prezintă raportul de 2 : 1, apoi 4 : 1. Se va observa totodată că, după epuizarea temei și a răspunsului, expunerea se continuă cu o *codetta, ce se alimentează din*

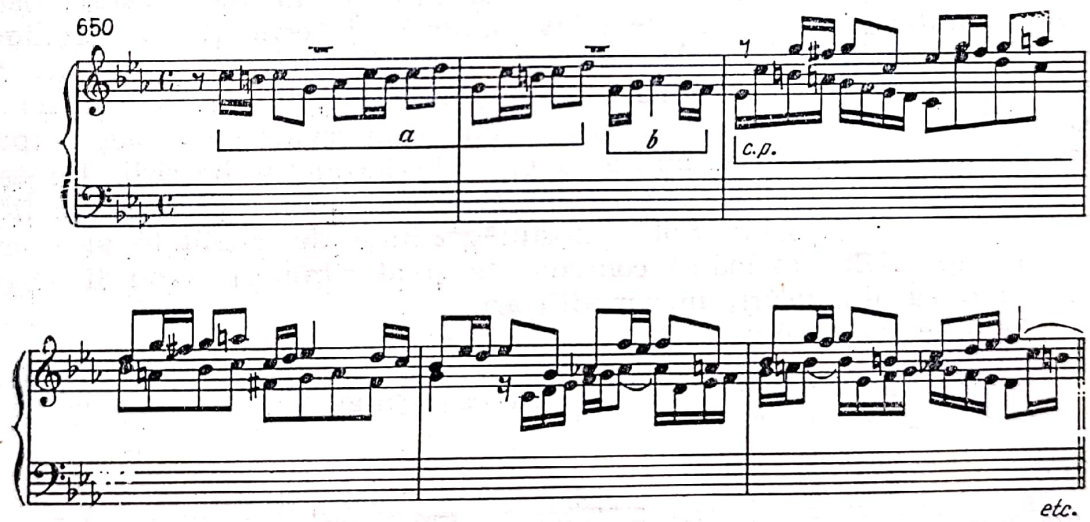
[1] Calitatea de „contrasubiect" autentic se va putea totuși conferi doar cazurilor cînd acesta, reprezentînd o valoare muzicală echivalentă temei, *se impune ca partener egal.* Firește, *Fuga în re* nu se va putea asimila acestei categorii.

Scanned with OKEN Scanner

materialul tematic expus (discantul reproducînd elementul al doilea al temei, iar vocea a doua desenul incipient al contrapunctului principal — tetracordul descendent, secventat, cu rolul precis de a remodula din *la* — în *re* — tonalitatea inițială), *înlesnind intrarea vocii a treia.*

Să analizăm un alt exemplu avînd un *răspuns tonal* de astă dată. Tema, și în acest caz, conține două elemente cu un aspect ritmic divers — primul compus din repetarea variată de trei ori a nucleului generator (*a*), finalizat cu submotivul *b* sincopat, iar contrapunctul principal — în momentul intrării răspunsului — compus dintr-o succesiune treptată descendentă, în formă de gamă și continuată printr-un șir de optimi egale — elemente modeste dar totuși inedite ce se juxtapun ritmului jucăuș al temei. Urmează,și de astă dată, o scurtă codettă din două măsuri, compusă exclusiv din elementele cunoscute ale expoziției, în timp ce discantul construiește o progresie secvențială ascendentă din capul de temă modificat — înlocuind saltul de cvartă, respectiv de cvintă inferioară, printr-un salt de sextă — *altoul opune elementul al doilea, sincopat, momentul contrastant* al temei, tot secvențial, realizînd o mișcare complementară perfectă. Rolul codettei și în cazul de față este înlesnirea revenirii la tonalitatea inițială, în momentul intrării vocii a treia :

Fuga în do (W.Kl. I)



Vom preciza că prezența a două elemente diverse în temă sau a unui element inedit în contrapunctul principal precum și a codettei *nu sînt norme generale și obligatorii.* Arhitectura fugii — în pofida tuturor elementelor sale convenționale — cunoaște o diversitate și complexitate ce nu pot fi ignorate.

Exerciții practice. Se vor construi mici expuneri, urmate de o *codetta* în spiritul exemplelor citate. Vom veghea ca tema aleasă să fie *concisă și substanțială,* cu un profil tonal-funcțional evident și pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru început recomandăm, *construirea temei din două elemente sesizabile* [1]. Contrapunctul principal va conține *un element nou*, iar *codetta* va fi compusă din elementele temei, sau a contrapunctului principal, aplicînd fie tehnica secvențelor, fie a mișcării alternative imitative și de întregire, urmărind remodularea la tonalitatea inițială.

Vom aborda la început răspunsurile reale și numai mai tîrziu pe cele tonale. *Expoziția nu se va încheia*, ci va rămîne deschisă pe D tonalității inițiale, în vederea intrării vocii a treia pe acordul T tonalității inițiale.

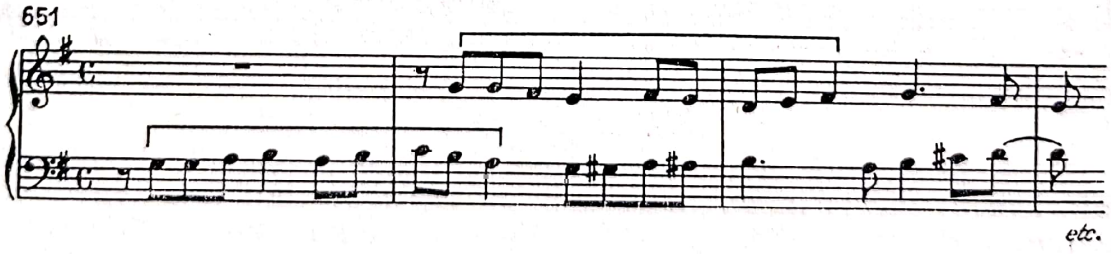
Vom reveni mai pe larg asupra problemei, în partea IV a lucrării, cu ocazia tratării fugii la trei și mai multe voci.

E

Polifonia Barocului utilizează, poate într-o măsură mai mare decît polifonia vocală a Renașterii, *inversarea desfășurării temei în răspuns* (în oglindă), ca un mijloc de îmbogățire a resurselor tehnicii imitative. Valoarea estetică a acestei maniere este în funcție — ca și în polifonia vocală — de cele două considerente pe care le-am subliniat la timpul lor și anume : *asigurarea perceperii auditive a imitației prin procedeul inversării*, datorită fie ritmului, fie unui interval incipient caracteristic, ce se va impune auzului și prin inversare ; și de echivalența aproximativă sub raport muzical-estetic al celor două versiuni, deci fără un decalaj simțitor între ele, pentru a nu degenera într-un joc formal, tehnicist. Imitația prin inversare — în oglindă — intervine de obicei pe parcurs, fără a exclude însă aplicarea ei și la începutul lucrării. De asemenea, ea este realizabilă la orice interval. Cele mai frecvente vor fi la octavă și cvintă (cvartă). Sub raportul gradului de fidelitate al reproducerii intervalelor melodice componente și al ritmului poate fi severă și liberă, în cazul aplicării unor modificări.

Imitație la octavă :

Wen wir in höchsten Nöten sein (pentru orgă)



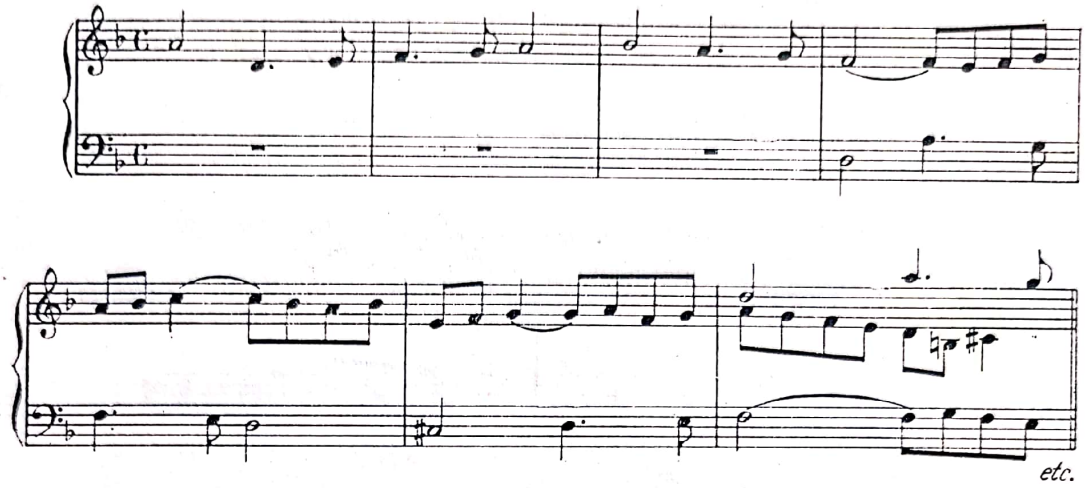
[1] Tema va debuta cu T sau cu D. Cazurile cînd Bach pleacă de fapt de la alte trepte, pot fi neglijate deocamdată și vor putea fi abordate în cadrul studiului fugii, mai tîrziu. (Vezi *Fuga în do pentru orgă* unde tema începe cu treapta VI, sau *Fuga în Fa diez (W.Kl. II)* — cu treapta VII, sau *Fuga în Si bemol (W.Kl. II)* — cu treapta II etc.

Scanned with OKEN Scanner

Imitație la cvintă inferioară ·

Arta fugii (Fuga V)

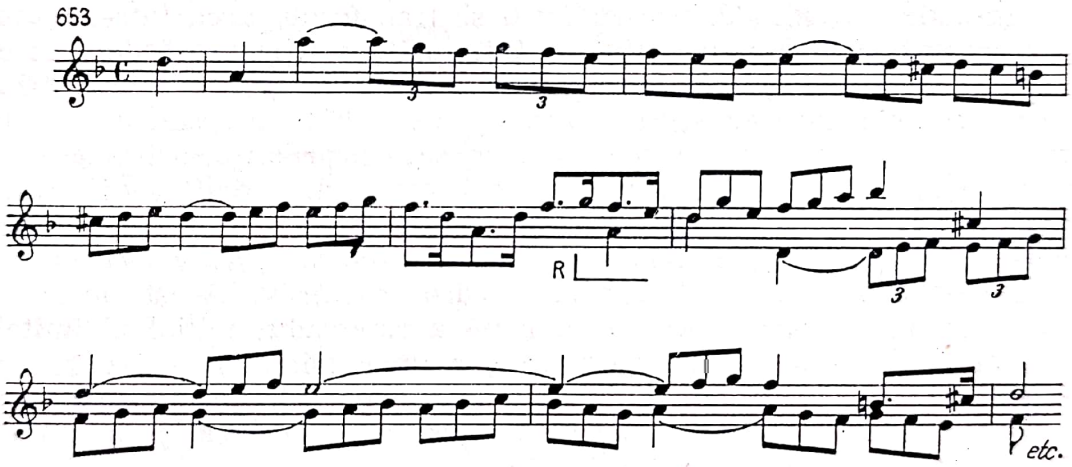
652



Imitație la cvartă inferioară :

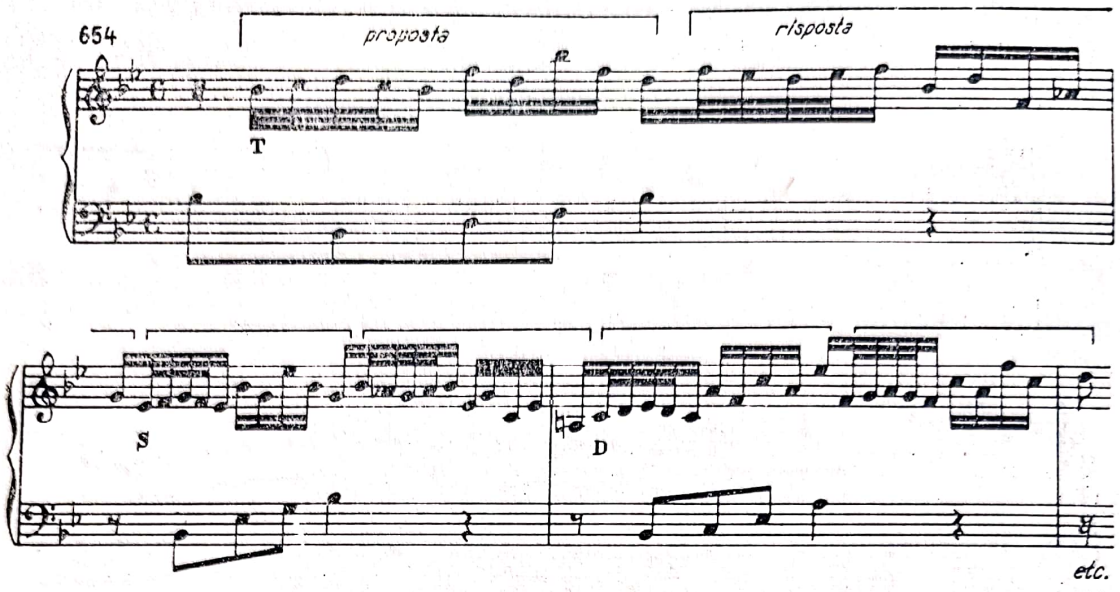
Arta fugii (Fuga XIII)

653



Imitația în cadrul structurii bivocale se desfășoară în genere între cele două voci reale participante. Uneori însă ea se proiectează într-o singură voce (polifonie latentă) chiar și în cazul unor lucrări prin excelență întemeiată pe dialogul celor două voci, ca o dovadă în plus a tratării neschematice, variate, a acestui procedeu dominant — pentru unii poate obsedant — al polifoniei baroce. În debutul *Invenţiunii la două voci în Si bemol, proposta,* compusă din două subunități, este urmată de *risposta* în oglindă nu la vocea a doua, *ci la aceeași voce,* basul rezumîndu-se doar la o simplă descompunere figurativă a acordurilor de care ele se articulează. Repetarea motivului se efectuează apoi într-un cadru mai larg, *ancorate de circuitul funcțional complet* (T—S—D—T), spre deosebire de cazurile expuse în capitolele precedente.

Scanned with OKEN Scanner



Exerciții practice. Să se construiască mici fragmente imitative, după modelul exemplelor prezentate, conținînd o încheiere cadențială liberă de două-trei măsuri, realizată prin mișcarea complementară a celor două voci.

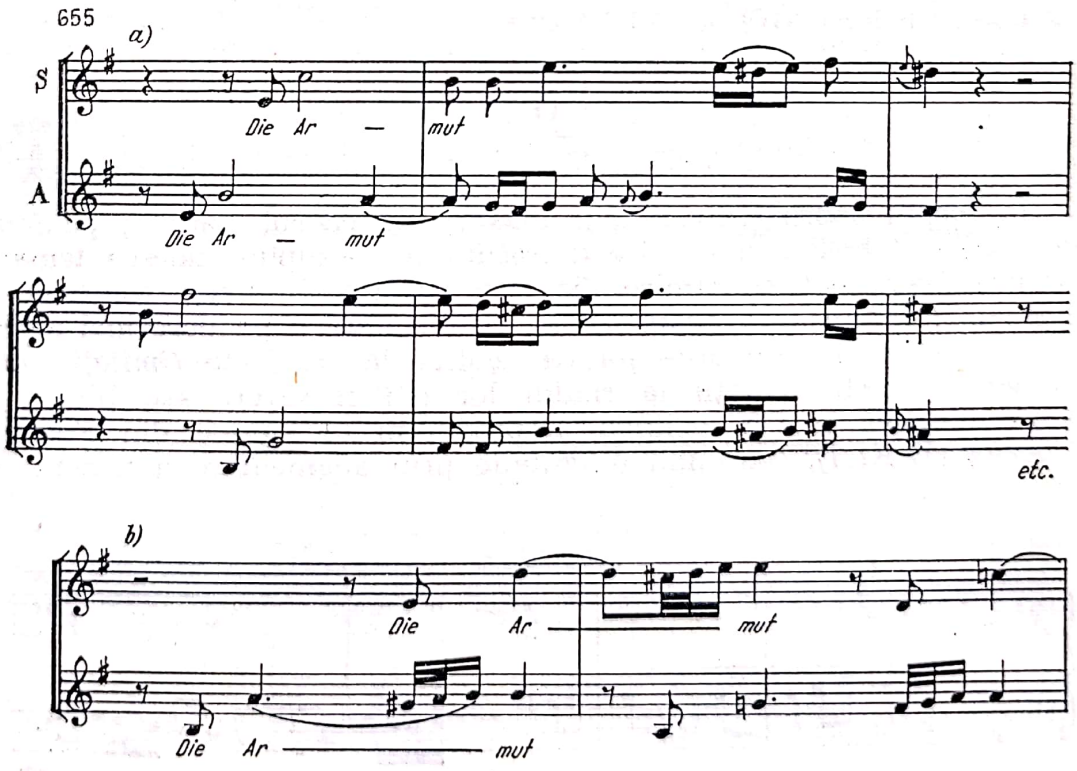
Imitației în oglindă, pentru a nu se transforma deci, într-un procedeu hazardat, cu o funcție artistică „întîmplătoare", sustrasă de fapt controlului și intenției noastre, trebuie să i se asigure în maximă măsură un grad de modelare artistică corespunzătoare. Fără aceasta, ea ar putea deveni — incontestabil — într-o bună măsură neartistică, artificială. Pentru a o pune totuși la adăpost față de acest pericol real, vom fi atenți, *ca procedeul să se aplice nu oricînd și nici oricăror subiecte, ci numai atunci și numai în cazul temelor, care se pretează fără riscul mutilării sau a devalorizării* — sub aspect muzical expresiv. Acest obiectiv se poate promova și prin alegerea cu grijă a raportului inițial al imitației, cît și prin operarea, în caz de nevoie, a unor mici schimbări în configurația *rispostei*, în scopul eliminării unor eventuale inadvertențe nedorite, obținute prin inversare, prevenind astfel orice decalaj supărător în valoarea celor două versiuni.

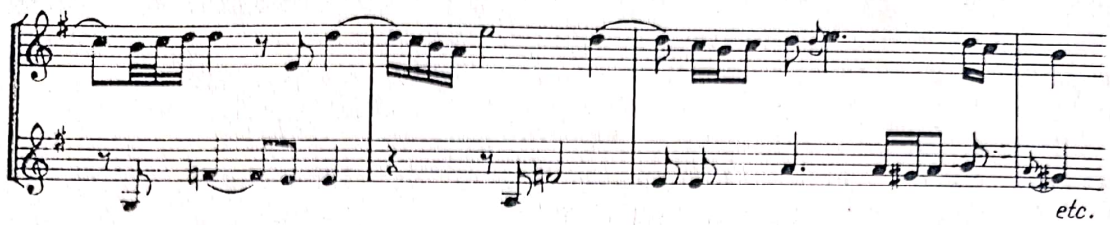
F

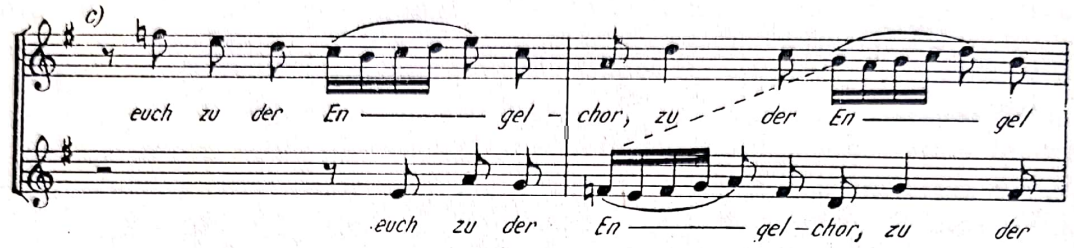
Din cele expuse în capitolele precedente și în deosebi cu ocazia tratării repetării subiectului ca mijloc de dezvoltare a discursului muzical, ne-am putut da seama de unul din aspectele fundamentale și totodată noi, proprii tehnicii imitative baroce, și anume : *al determinării ei evidente de factorul vertical, respectiv de principiile sistemului tonal-funcțional.* Circuitul scurt funcțional, T—D—T, coordonează precum am văzut succesiunea imitativă în cazul repetării lor. Ancorarea ei pe circuitul complet, T—S—D—T, am întîlnit-o de asemenea în capitolul prece-

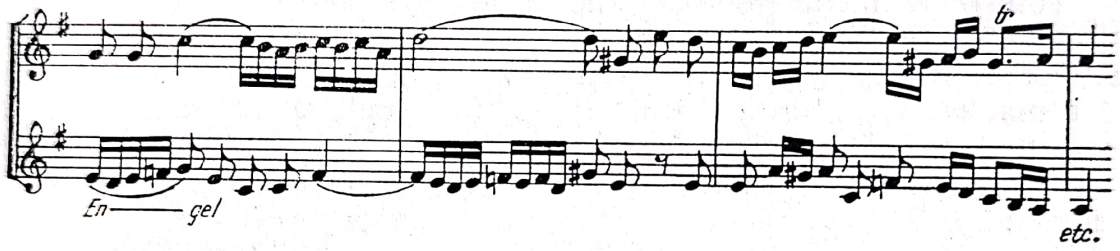
dent. Reiese clar *că nici tehnica imitativă nu constituie un procedeu static,* încremenit, în decursul secolelor. Față de imitația renascentistă — cu caracter mai pronunțat intervalic, liberă de preexistența vreunei angajări verticale, dar nu străină totuși de considerentele unei sonorități verticale optime — polifonia Barocului, datorită ancorării ei duble linear-verticale, *conferă factorului armonic* (circuitelor funcționale, succesiunilor de relații autentice, ale acordurilor succesive modulatorice de diferite dominante și în genere cadrului modulatoric) *o pondere din ce în ce mai hotărîtă, precum și o atenție sporită determinării raporturilor imitative ale vocilor, ca un mijloc de diminuare a stereotipului și monotoniei.* Tehnica imitativă barocă, fără să renunțe la formele din trecut, evoluează spre o ancorare verticală variată, lărgindu-și, diversificîndu-și aria de aplicare. Sub acest aspect, imitația în fugă oferă o schemă mai unitară și convențională poate, față de larga diversitate a imitațiilor determinate de considerentele verticale, în care se încadrează ele în genere. Varietatea cazurilor va fi, desigur, în raport direct cu numărul vocilor participante, ceea ce ne impune datoria de a prezenta noi aspecte ulterior, cu ocazia tratării imitației la mai multe voci.

Totuși, în încheiere vom reproduce cîteva fragmente din duetul Cantatei *Gelobet seist Du,* conținînd succesiuni imitative concludente, axate pe circuitul *funcțional complet* (*a*) apoi pe succesiunea modulatorică a mai multor acorduri de D (*b*) și, în sfîrșit, de un lanț consecutiv de cvinte inferioare (cvarte superioare) (*c*) care impun intervale diferite în raporturile imitative, determinate vertical, o dată chiar și un interval de nonă :



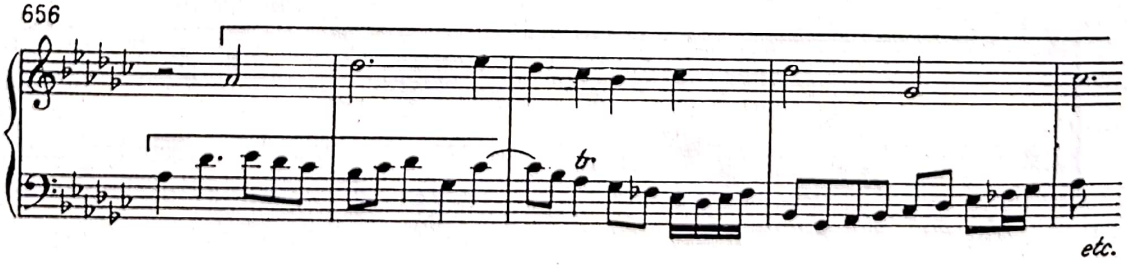






G

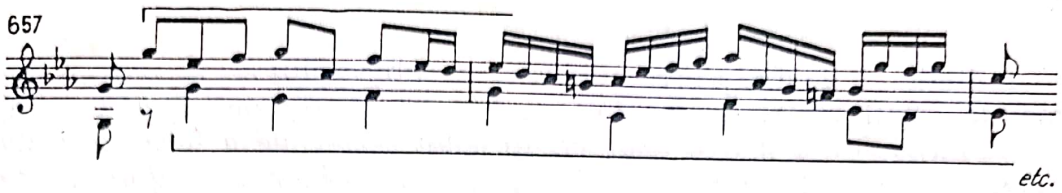
În scopul sporirii diversității maxime în cadrul unității, polifonia Barocului — tot ca o moștenire a trecutului — supune adesea tema și unor modificări metrico-ritmice, fie prin lărgirea duratelor sunetelor ce le compun *(imitație prin augmentare)*, conferindu-i o pondere mai accentuată, fie prin comprimarea lor, de obicei la jumătate *(imitație prin diminuare)*. Aceste imitații la rîndul lor pot fi severe sau libere, în mișcare identică sau în oglindă. Reproducem un episod din *Fuga în mi bemol (W.Kl. I)*, conținînd o imitație prin augmentare a temei :



Scanned with OKEN Scanner

sau din *Fuga în do (W.Kl. II)* :

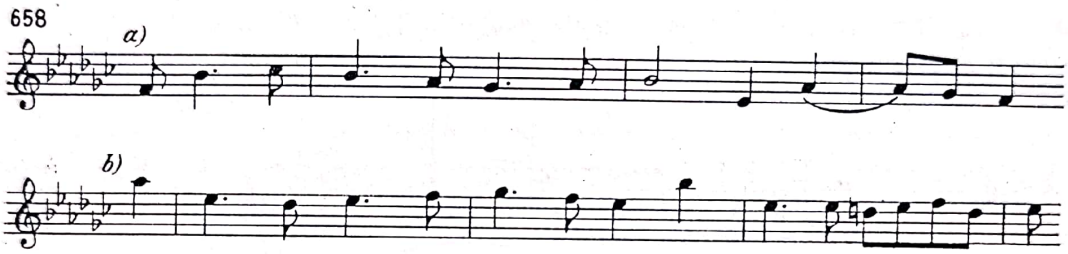
657



Augmentarea poate fi și liberă, modificîndu-i-se fizionomia ritmico-melodică. Aceeași temă apare la un moment dat cu ritm schimbat, punctat (*a*), apoi imitată în oglindă (*b*) :

Fuga în mi bemol (W.Kl. I)

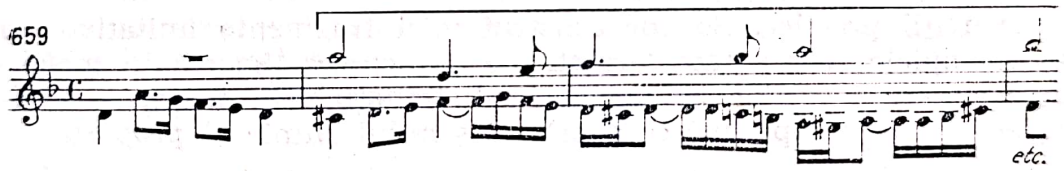
658



Imitația severă augmentată se poate desfășura și în sens invers :

Arta fugii (Fuga VII) (omițînd vocea a treia)

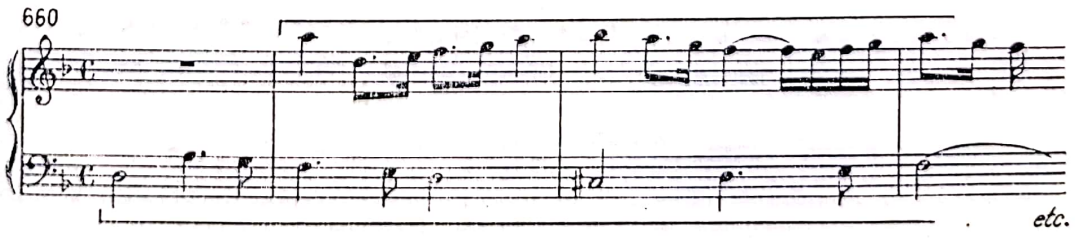
659



De asemenea și imitația severă diminuată :

Arta fugii (Fuga VI) (omițînd vocea mediană)

660



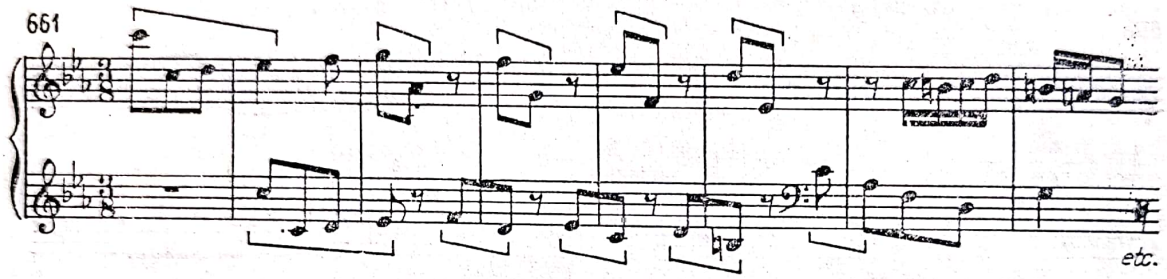
Scanned with OKEN Scanner

H

Imitația — reproducerea succesivă a subiectului — se reduce uneori numai la capul temei — urmînd ca în rest să se contrapuncteze liber. *Este un mijloc de a marca doar chintesența temei, de a face doar aluzie, un gest spre intenția reproducerii ei, spre menținerea minimului, ce ar putea asigura unitatea tematică și la celelalte voci.*

După o imitație severă a capului de temă, procedeul se poate continua prin reproducerea doar a *desenului ritmic,* fără păstrarea intervalelor. Salturilor secvențiale de septime le urmează în exemplul de mai jos, imitativ, salturi de terțe :

Partita în do (Rondeau)



Din cele expuse sumar, constatăm cu prisosință că tehnica aplicării imitației evoluează, se diversifică și ea de la o epocă la alta. Unele aspecte și tendințe noi — în afara celor cuprinse în capitolul de față — le vom schița în partea IV a lucrării noastre.

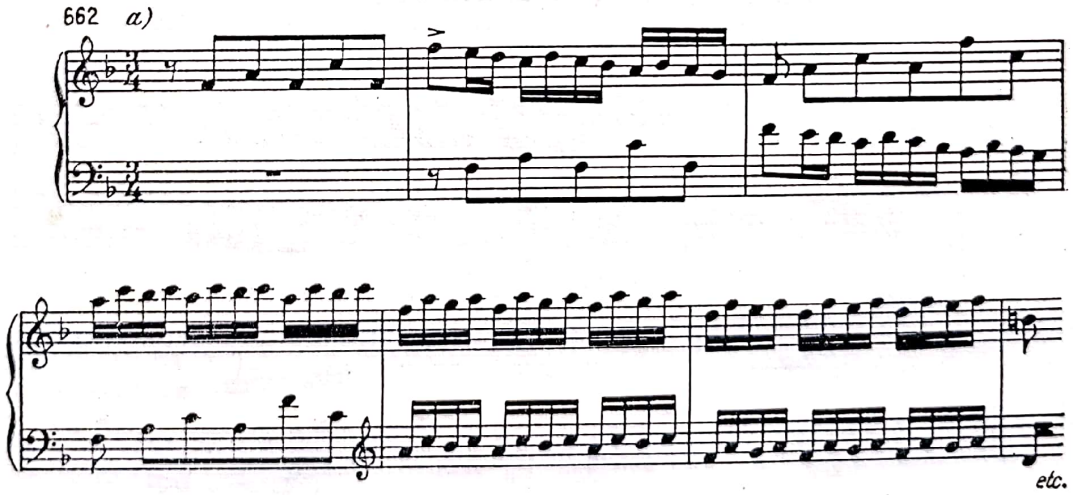
Exerciții practice. Se vor construi mici fragmente imitative, conform exemplelor prezentate, urmate de o încheiere scurtă în mișcarea complementară a vocilor. Se vor construi imitații prin augmentare, prin diminuare și prin reproducere doar a desenului ritmic al *propostei.*

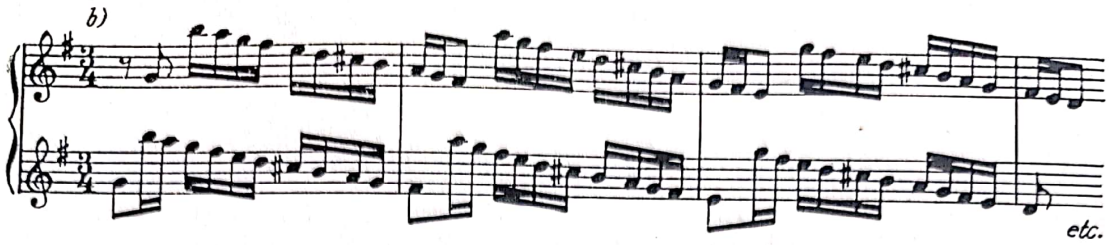
Scanned with OKEN Scanner

IV. CANONUL

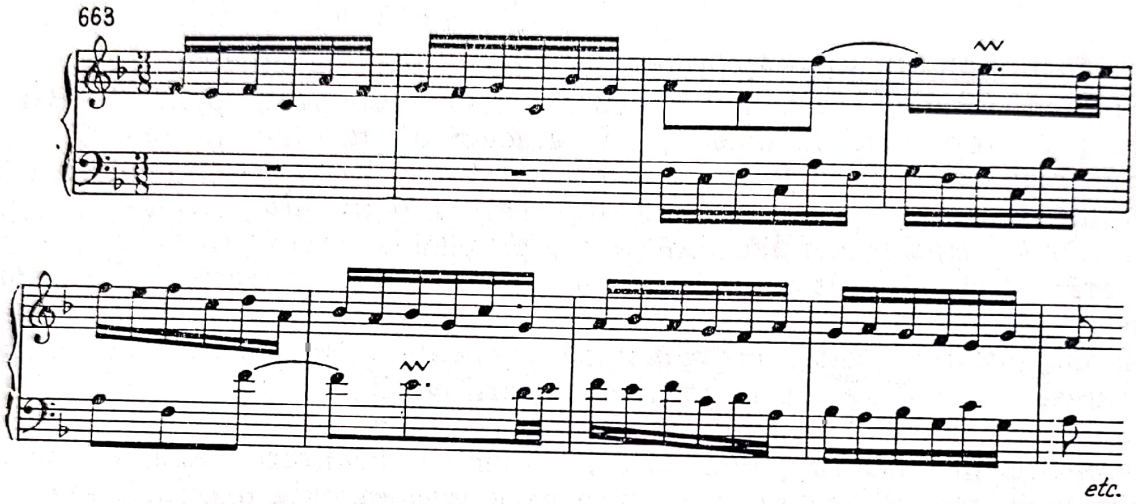
Prin imitația severă, prelungită uneori pînă la sfîrșitul lucrării se va obține, *canonul*, care deține astfel o dublă funcție în polifonia Barocului ; de *procedeu de creație*, cu caracter fragmentar, în cadrul unor forme mai vaste, și ca *formă de sine stătătoare*. Pe noi ne va interesa în primul rînd ca *procedeu* de creație, *deci ca o imitație*, severă, prelungită. Ca și imitația simplă, din care a provenit, canonul se poate realiza pe *orice treaptă*, atît în mișcare identică, cît și contrară. Modificarea raportului de intervale între cele două voci pe parcurs este de asemenea posibilă, obținînd astfel *un canon cu segmente la diferite intervale*. Canonul se va încheia fie în ordinea intrării vocilor, succesiv deci, fie simultan. În acest din urmă caz, vocea a doua va trebui să sufere o modificare în măsura penultimă, în interesul realizării cadenței finale. Chiar și în primul caz se va asigura vocii întîi cadența necesară, înaintea încheierii ei. Momentul intrării vocii a doua variază — de la un fragment de timp pînă la cîteva măsuri — și este determinat liber de compozitor. Unele lucrări sînt începute doar în canon, pentru a continua apoi liber.

Prezentăm un început de canon la octavă (*Invenţiunea la două voci în Fa*) cu intrarea vocii a doua *după o măsură (a)*, și apoi un fragment din *Goldberg-Variationen (Var. nr. 23)* canon la unison, cu intrarea celeilalte voci doar după o jumătate de timp *(b)* :



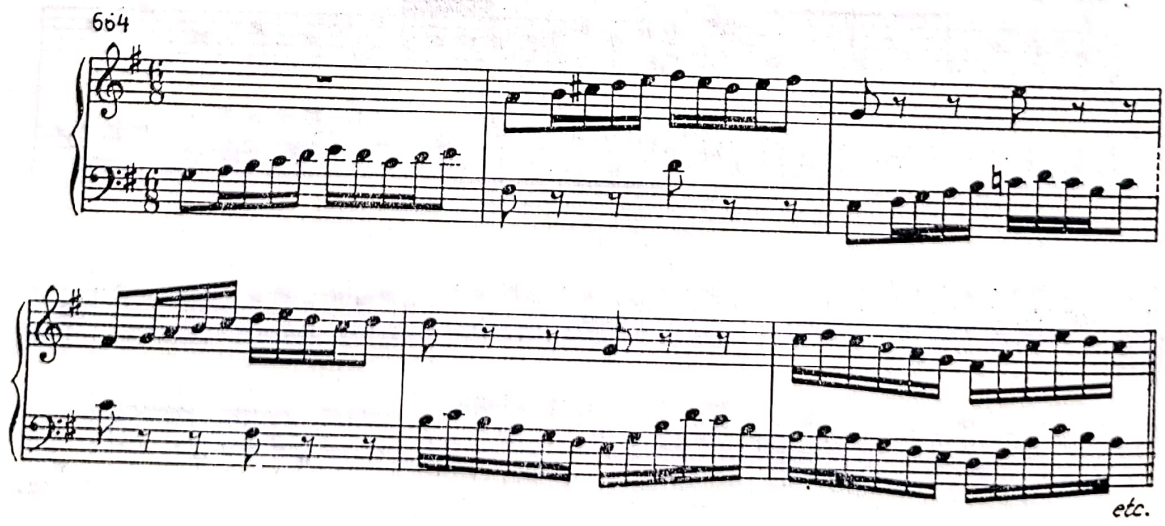


Un alt exemplu de *canon* la octavă : *Toccata și Fuga în Fa pentru orgă* cu intrarea vocii a doua, *după două măsuri* :



Pentru analiza unor canoane variate, recomandăm parcurgerea lucrării *Goldberg-Variationen*, un autentic tezaur al formelor canonice, abordate cu o erudiție și varietate unică, precum și *Einige Canonische Veränderungen* pentru orgă.

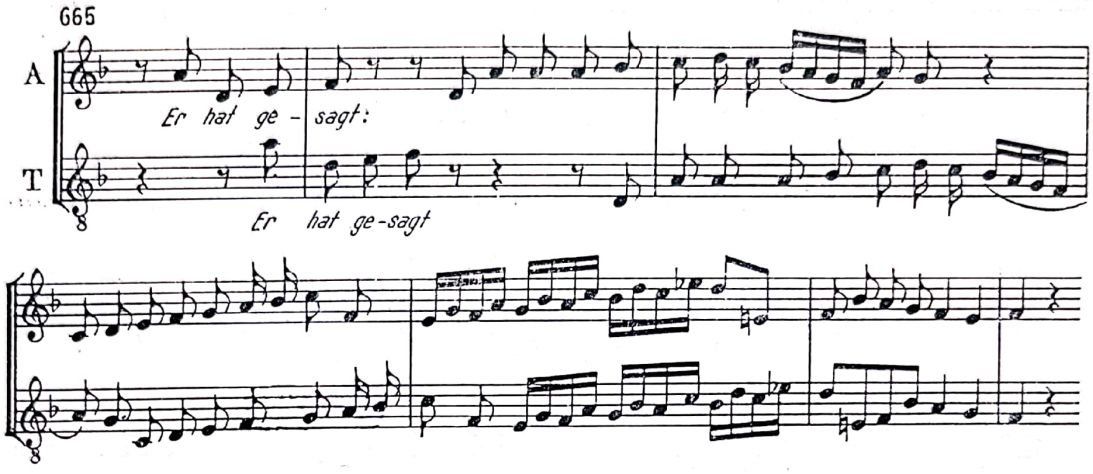
Reproducem în continuare începutul *Variațiunii* 27 scrisă în *canon la interval de nonă*. Se va observa, că ea se bazează în bună parte pe mișcarea alternativă, prin substituirea desenelor :



Scanned with OKEN Scanner

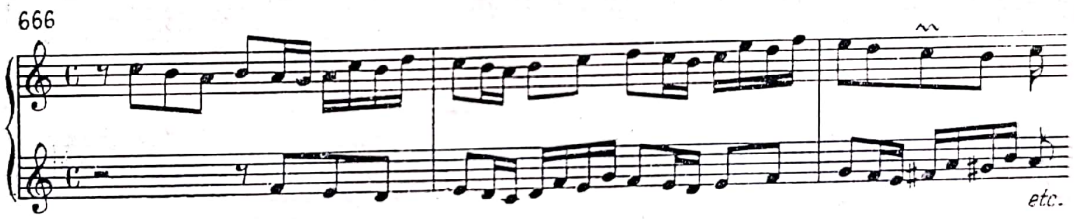
Un fragment din *Patimile după Matei* conține un canon vocal la două voci, la interval de octavă, încheiat simultan :

Er hat gesagt



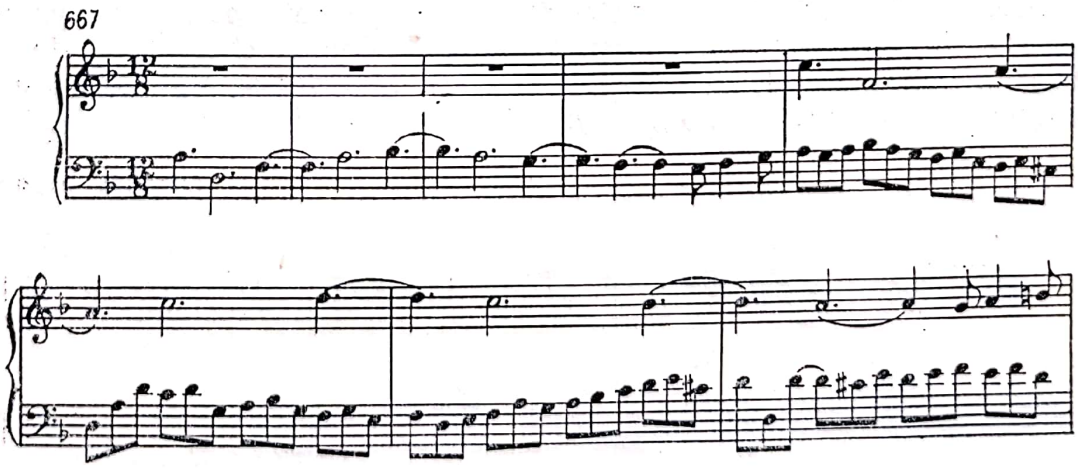
Canon la cvintă inferioară :

Einige Canonische Veränderungen (pentru orgă)

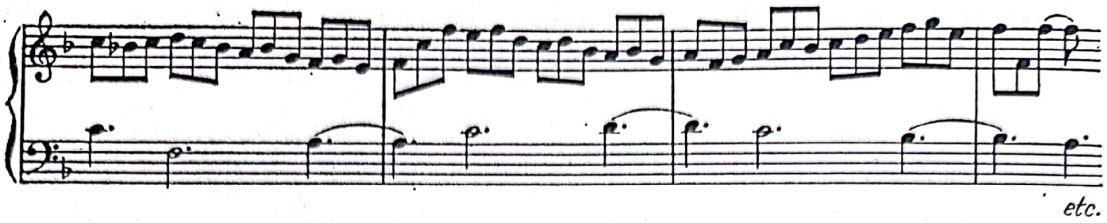


Canon la decimă :

Arta fugii (Canone alla decima)



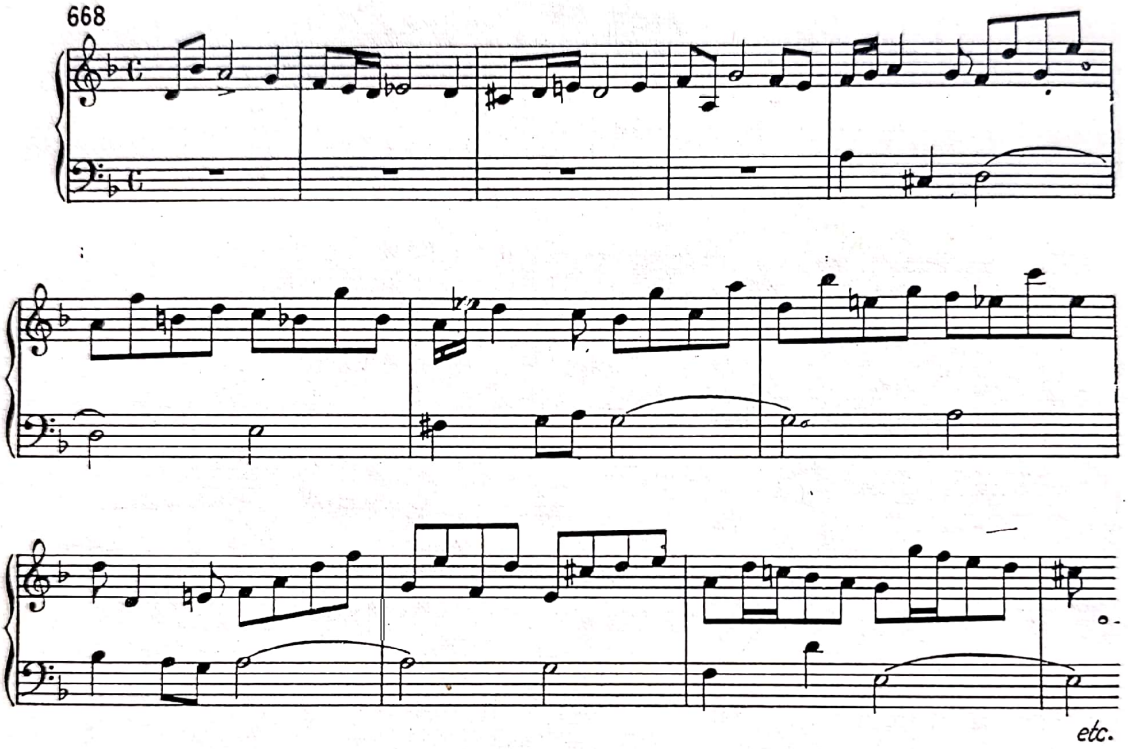
Scanned with OKEN Scanner



Canon prin augmentare în mişcare contrară :

Arta fugii (Canone per augmentationem in motu contrario)

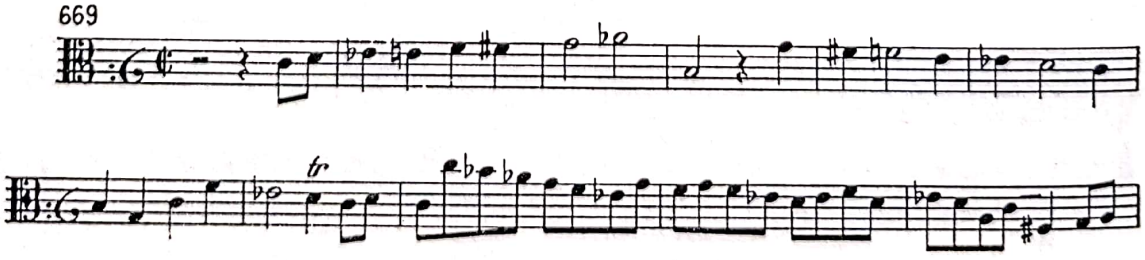
668



Ca o reminiscenţă a vechilor maniere flamande, Bach scrie uneori şi *canoane enigmatice* de o impunătoare virtuozitate polifonică, ce urmează să fie descifrate de interpreţi. Scrisă în două chei (cheia de bas inversată indică faptul, că mişcarea în sens inversat se va desfăşura în cheia de fa), poartă un motto „*Quaerendo invenientis*“ (căutaţi şi veţi afla) :

Ofranda muzicală

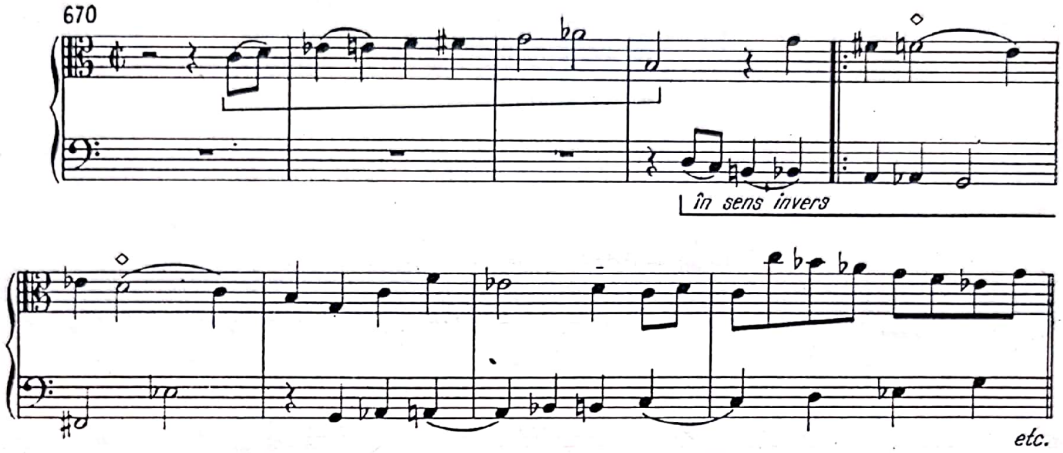
669



Scanned with OKEN Scanner

Iată descifrarea efectuată de I. Chr. Oley (1765) :

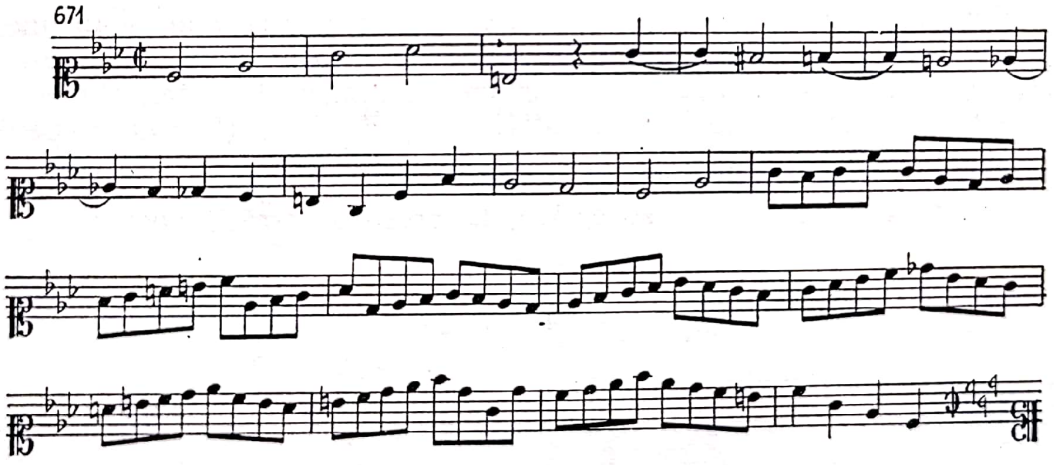
670



Reproducem cu titlu informativ un *canon cancricans,* în care vocea a doua va progresa *de la sfîrșit la început,* indicație ce rezultă din situarea inversată a armurii, a cheii de sopran, precum și din măsura de la sfîrșitul liniei melodice.[1]

Ofranda muzicală (Canon super Thema Regium)

671

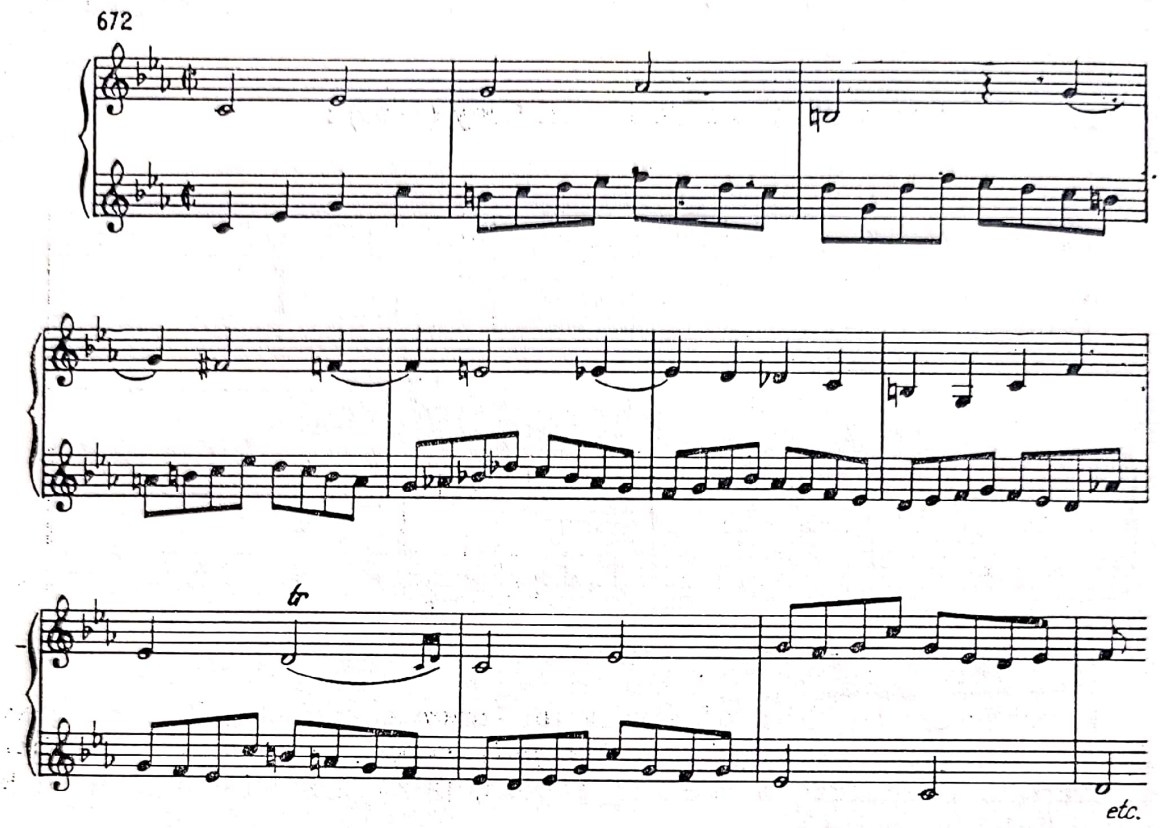


[1] Acest procedeu îl vom regăsi și în muzica primei jumătăți a secolului al XX-lea (Hindemith etc.), iar în serialismul dodecafonic constituie unul din principiile generatoare ale tehnicii stilului.

Scanned with OKEN Scanner

Transcris tot de Oley :

672



Adesea canonul la două voci este însoțit de o voce de completare armonică. Firește construirea acesteia solicită — repetăm din nou — cunoștințe solide din domeniul armoniei funcționale.

Canonul cu acompaniament se poate scrie și pentru două instrumente respectiv pentru trei (unul avînd un rol de acompaniament). Vom reveni asupra problemei la contrapunctul la trei și mai multe voci. De asemenea se pot construi și canoane rotative, prin repetare (Canon perpetuu).

Iată schemele principale de construire ale diferitelor canoane :

a) Canon cu încheiere succesivă, în ordinea intrării vocilor.

1 2 3 4 —

— 1 2 3 4

b) Canon perpetuu.

1 : 2 3 4 1 :

— : 1 2 3 4 :

În acest caz, construirea segmentului ultim (4) va necesita o compatibilitate simultană dublă, sub raport vertical, atît față de segmentul 3, cît și față de segmentul 1, pe care îl vom contrapuncta în momentul repetării începutului (segmentul 1).

c) Canon cu încheiere simultană a vocilor.

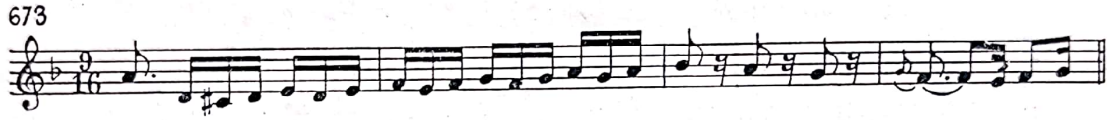
Canonul cu încheiere simultană (c) necesită în preajma încheierii (în ultima măsură) întreruperea imitației severe, în scopul obținerii cadenței.

Exerciții practice. Să se realizeze mici canoane la diferite intervale în sens direct și apoi în sens inversat.

Va fi abordat în primul rînd canonul realizat la octavă, ca cel mai important.

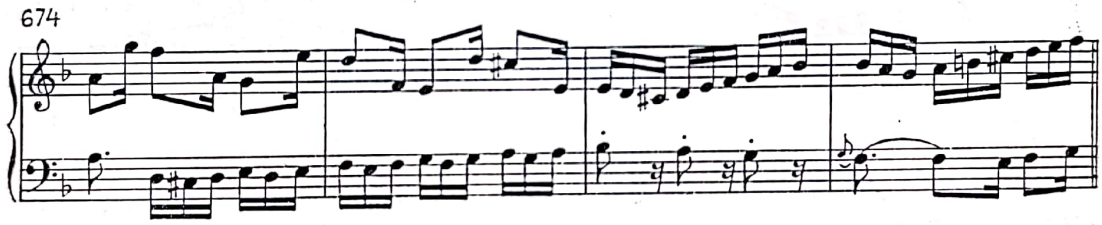
Pentru a facilita munca începătorului, vom descompune în faze începutul *Canonului II* din *Arta fugii*. Iată primele patru măsuri ale canonului, în discant :

673



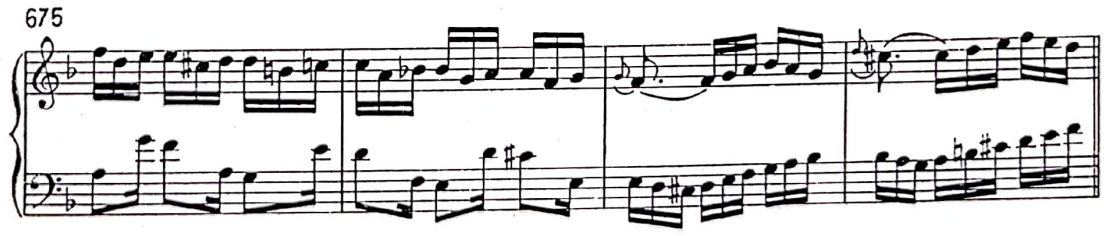
le vom transcrie cu o octavă inferioară la bas (mîna stîngă) și apoi le vom continua, realizînd un contrapunct în discant, în ritm contrastant, complementar :

674



Să completăm basul cu cele patru măsuri noi obținute în discant, fiind atenți și la contrapunctul vocii superioare, efectuată după aceleași principii, ținînd seama totodată de împrejurarea că polifonia Barocului nu exclude nici mișcarea simultană, chiar paralelă, uneori a vocilor :

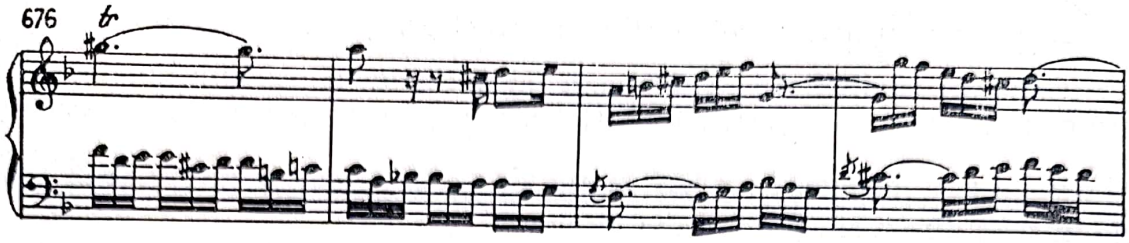
675



Procedura de pînă acum se repetă prin transcrierea la octavă în bas a liniei melodice obținute și a contrapunctării, în continuare, în discant :

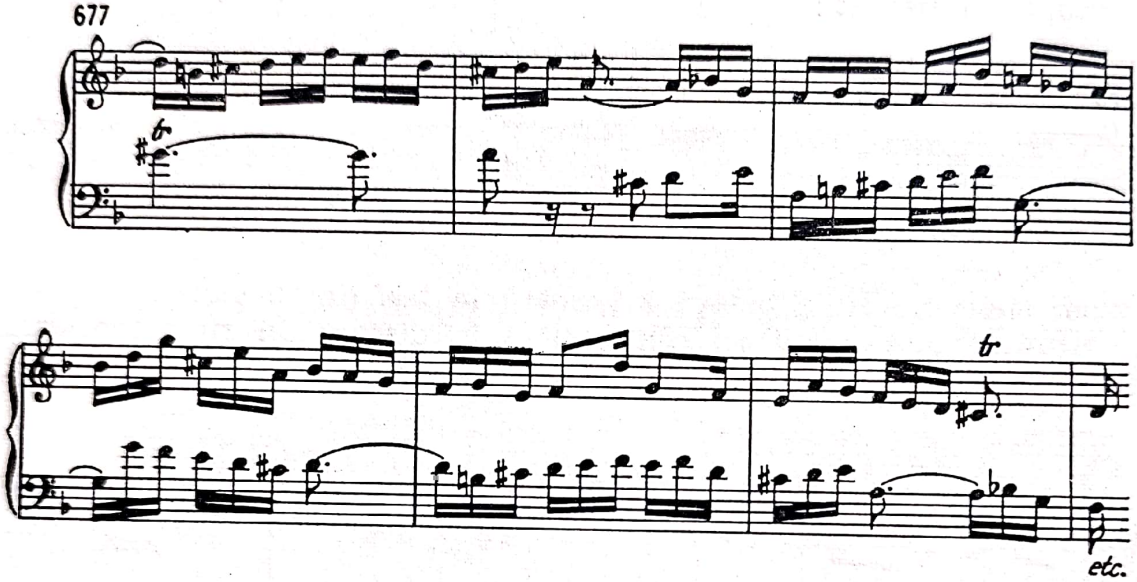
Scanned with OKEN Scanner

676



Vom reproduce încheierea primului segment al canonului, urmînd ca să se analizeze în continuare lucrarea citată, integral.

677



A nu se pierde nicicînd din vedere împrejurarea că realizarea unui canon în condiții tehnico-estetice optime prezintă dificultăți maxime, datorită imitației severe continue, ceea ce-l transformă, firește, într-un gen polifonic exigent, greu abordabil, solicitînd eforturi și un spirit de concentrare sporit.

Scanned with OKEN Scanner

V. CONTRAPUNCTUL DUBLU

Situarea vocilor în cadrul structurii polifonice nu este întotdeauna unică, invariabilă. Uneori ele își pot schimba locul prin răsturnare la diferite intervale, oferind compozitorului posibilitatea ca *reliefîndu-le în urma acestui schimb într-o lumină nouă, să obțină o varietate în plus în cazul repetării fragmentului într-o ordine inversată a vocilor.*

Acest procedeu — *al contrapunctului dublu* — asigurînd în fond avantaje egale celor două planuri și sub raportul situării lor în cadrul structurii polifonice, prin schimbarea locurilor ce le ocupă, *privează de fapt vocea situată inițial deasupra celeilalte, de eventuale avantaje temporare, ce ar decurge din această împrejurare.*

Procedeul a fost cunoscut și în epoca polifoniei vocale, dar o aplicare curentă își găsește doar în Baroc.

A

CONTRAPUNCTUL DUBLU LA OCTAVĂ

Cazul cel mai frecvent utilizat și cel mai ușor realizabil este contrapunctul dublu la octavă. În acest caz, *toate consonanțele — în afara cvintei, care va deveni cvartă (consonanță condiționată) rămîn consonanțe,iar disonanțele tot disonanțe.* Iată raportul intervalelor în cazul răsturnării lor :

1 — 8
2 — 7
3 — 6
4 — 5
5 — 4
6 — 3
7 — 2
8 — 1

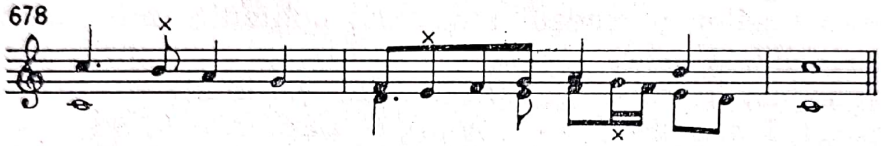
Scanned with OKEN Scanner

În cazul răsturnării vocilor la octavă, numai problema cvintei devenită cvartă ne provoacă o oarecare dificultate. Aceste intervale vor fi tratate astfel ca și în cazul răsturnării lor să se obțină raporturi valabile. În consecință, *începutul și sfîrșitul nu vor putea constitui raporturi de cvintă, căci prin inversare vor deveni cvarte, inaplicabile începutului și încheierii.*

De asemenea, vom veghea să evităm cvarte paralele, care devin prin răsturnare cvinte paralele. *E de preferat ca în cazul construirii a două voci pe care dorim să le inversăm în continuare, să efectuăm inversarea mintală în cursul construirii lor pentru a le verifica în ambele ipostaze.*

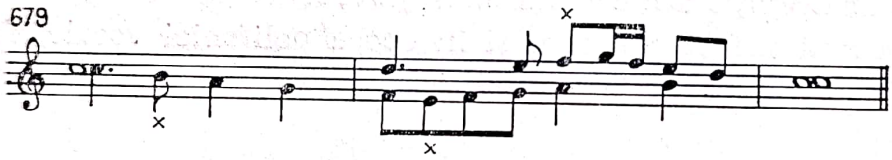
Să urmărim totuși, în cadrul unor scurte fragmente, soarta disonanțelor *melodico-ornamentale* în cazul răsturnării la octavă :

678



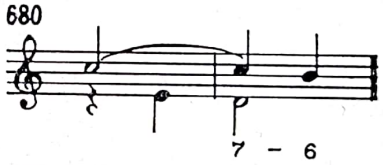
Dislocînd și situînd acum vocea inferioară la octava superioară ne vom convinge ușor, că sub acest raport n-a intervenit nici o schimbare, notele disonante de pasaj și de schimb și-au păstrat acest caracter :

679



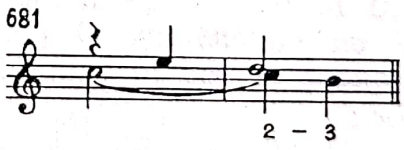
În ceea ce privește întîrzierile :

680



prin răsturnare devin :

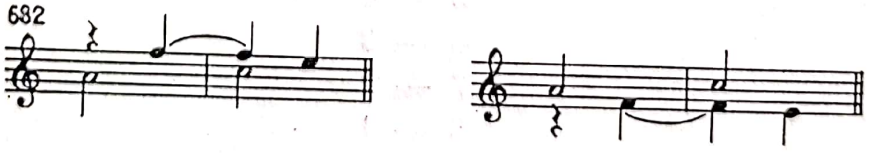
681



și invers.

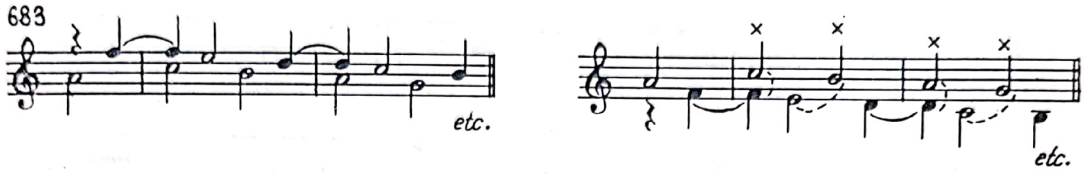
Întîrzierea superioară de 4—3, prin răsturnare devine 5—6, perfect utilizabilă în cazul cînd apare izolat :

682



A se evita însă mersul lor secvențial, căci prin răsturnare se vor obține cvinte paralele accentuate, nedorite :

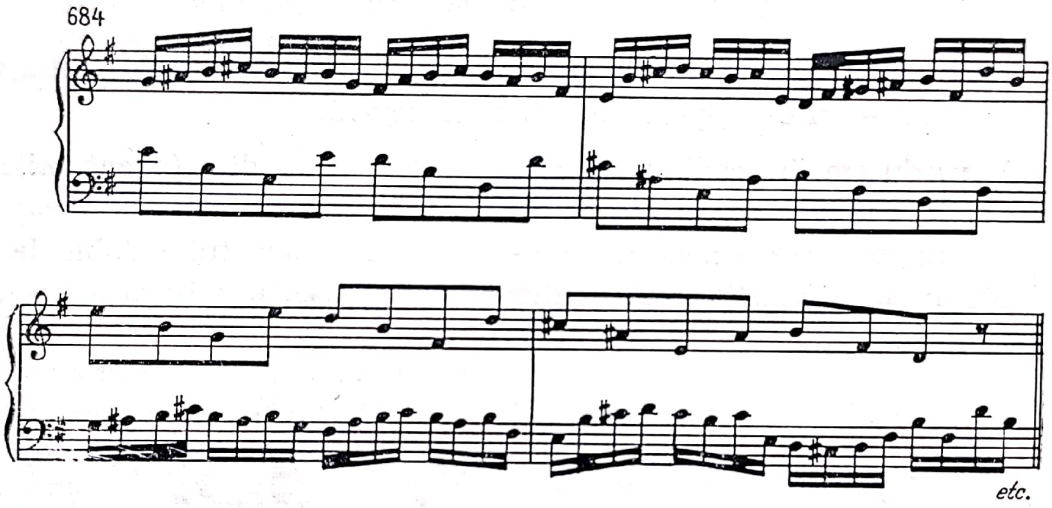
683



De asemenea se va evita întîrzierea de 9—8, care prin răsturnare va da 2—1.

În fragmentul următor din *Partita în mi (Toccata)*, inversarea fidelă suferă mici, insignifiante schimbări doar la sfîrșit :

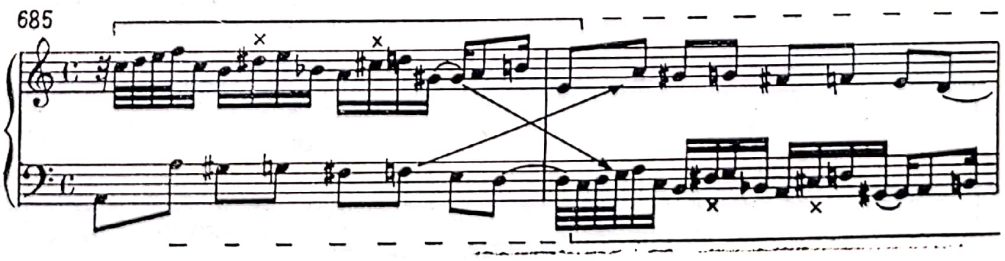
684

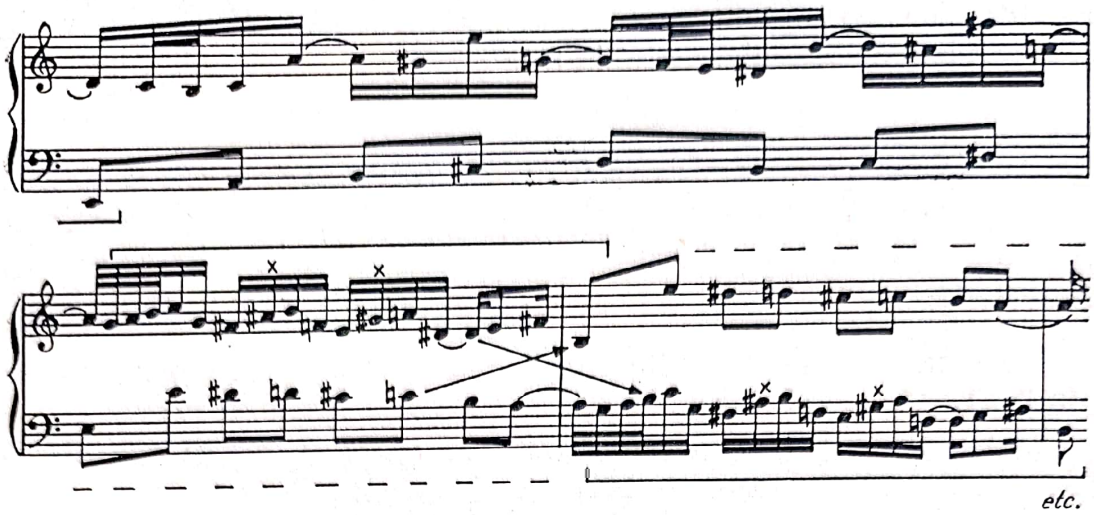


Pretenția unor manuale de contrapunct, ca intervalul de cvintă să fie întrebuințat ca notă de pasaj sau de schimb, este arbitrară și nu coincide cu practica creației epocii, avînd în vedere faptul cunoscut că raportul de cvartă fiind o „consonanță condiționată", *este utilizat — în afara timpului accentuat liber, ca o consonanță.* Exemplul următor este concludent în această privință :

Preludiul la Fuga în la (W.Kl. II)

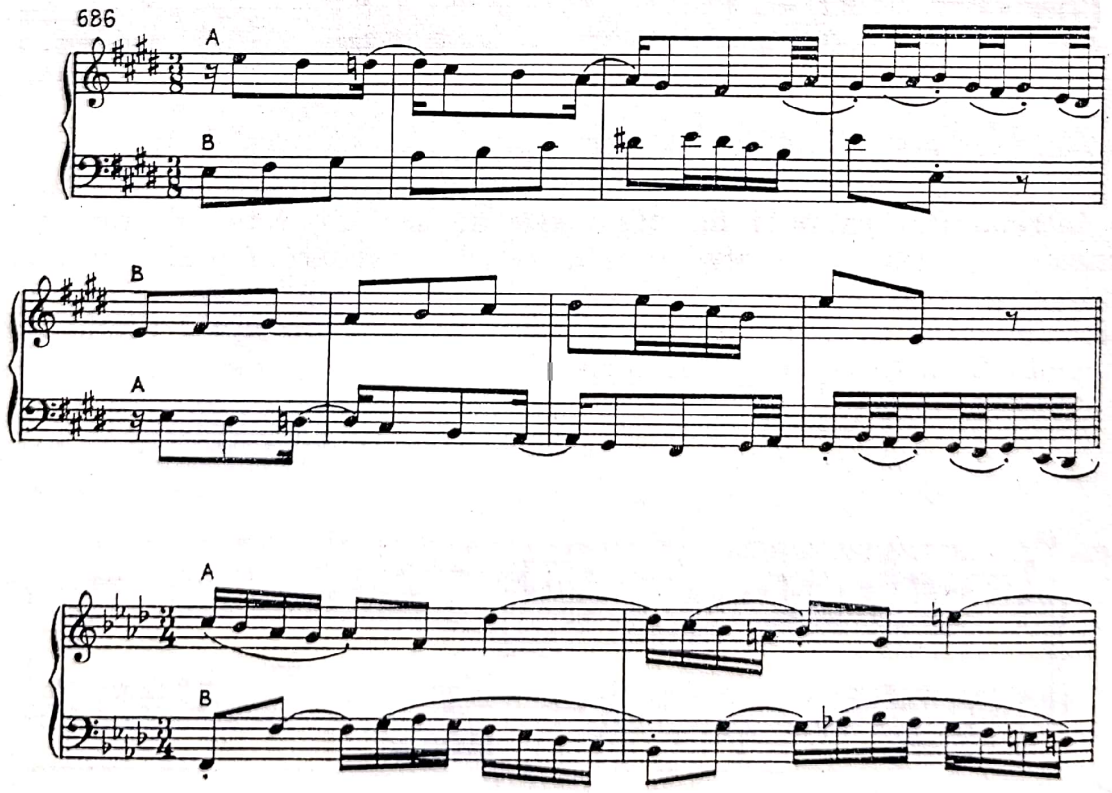
685

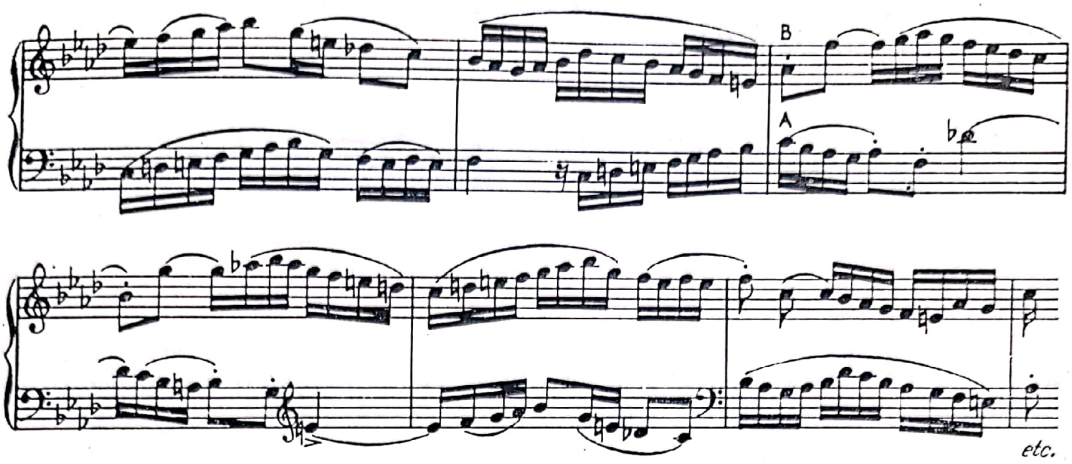




A se observa inversarea și încrucișarea fragmentelor celor două voci în măsurile 1—2 și 4—5, prin răsturnare la octavă.

Reproducem în continuare cîte un fragment din *Invenţiunile la două voci în Mi* și *fa* construite pe baza principiului *Invenţiunii simultane* — prin juxtapunerea a două desene — și a contrapunctului dublu la octavă, răsturnarea (substituirea) vocilor efectuîndu-se în măsura 5 a amblor exemple :





A se analiza temeinic *Invenţiunile la două voci în Mi şi fa* în întregime, spre a ne familiariza mai mult cu acest procedeu, des întrebuințat în creația Barocului.

B

CONTRAPUNCTUL DUBLU LA DECIMĂ

În afara contrapunctului dublu la octavă — procedeul cel mai des utilizat — se mai întrebuinţează răsturnarea la interval de decimă. Raportul intervalelor în cazul acestei răsturnări va fi :

1 — 10
2 — 9
3 — 8
4 — 7
5 — 6
6 — 5
7 — 4
8 — 3
9 — 2
10 — 1

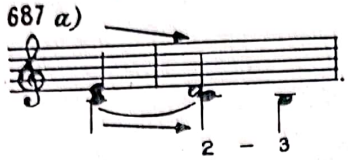
În acest caz răsturnarea întîmpină — precum se poate lesne constata dificultăți sporite, dat fiind faptul că terța devenind octavă, iar sexta — cvintă, *mersul paralel al acestor intervale ne va genera raporturi interzise în răsturnare.* În concluzie, terța și sexta se vor întrebuința *doar în mișcarea contrară* și oblică pentru a evita paralelisme, inutilizabile prin răsturnare. Disonanţele rămîn tot disonanțe, dar în cazul întîrzierilor va trebui să fim atenți *ca pregătirea și rezolvarea lor să nu se efectueze în mișcare paralelă.*

În concluzie, o disonanță care se rezolvă în terță sau sextă să nu fie pregătită tot de o terță, respectiv sextă.

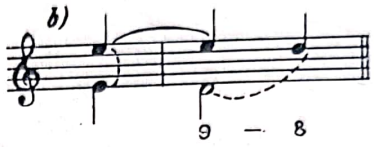
Scanned with OKEN Scanner

Deci în loc de *a*, ce prin răsturnarea vocii inferioare la decimă va rezulta octave întîrziate (*b*) :

687 *a)*

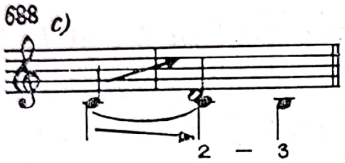


b)

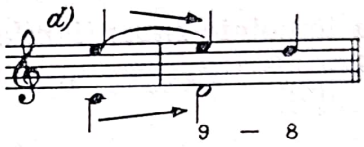


vom prefera formula *c*, care prin răsturnare va permite evitarea neajunsurilor semnalate (*d*) :

688 *c)*

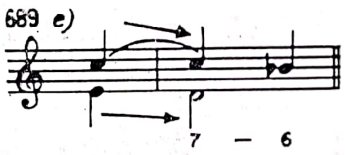


d)

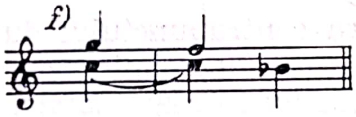


De asemenea, în loc de formula *e*, ce prin răsturnare dă cvinte întîrziate (*f*) :

689 *e)*

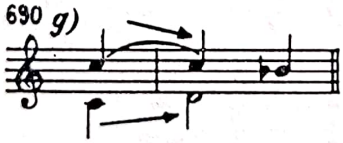


f)

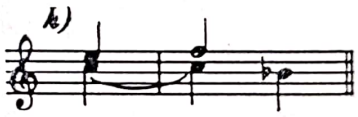


vom prefera soluția *g*, evitînd astfel cvintele paralele întîrziate (*h*) :

690 *g)*

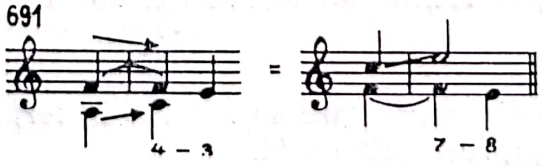


k)



Întîrzierea superioară a terței — 4—3 — se transformă în 7—8 și este utilizabilă în mers contrar :

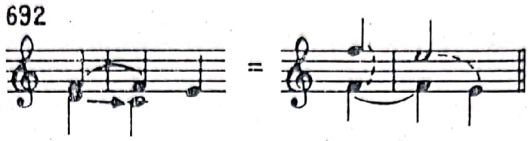
691



Scanned with OKEN Scanner

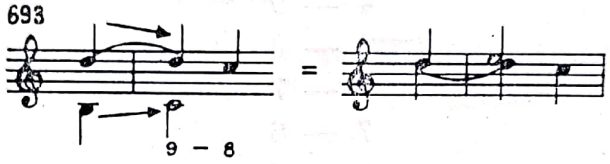
În mișcarea directă vom obține octave întîrziate nepracticabile :

692



Întîrzierea 9—8 este de asemenea utilizabilă, *de preferat în mișcarea contrară a vocii a doua* :

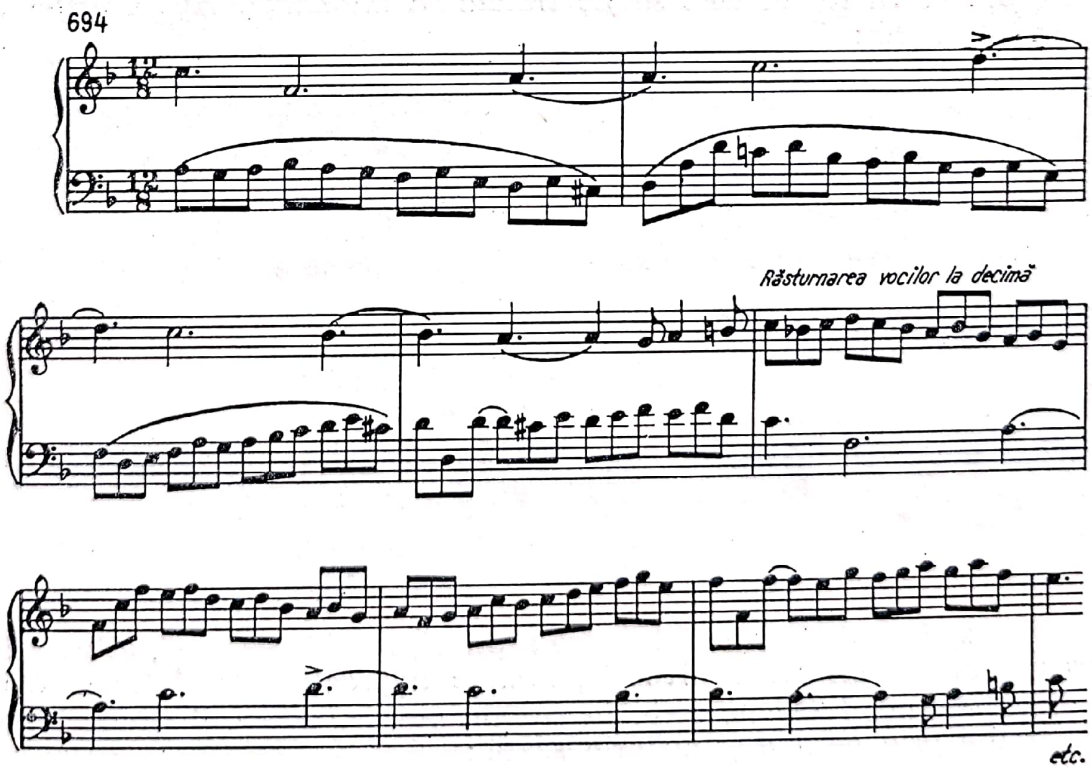
693



Iată un exemplu realizat prin răsturnare la decimă :

Arta fugii (Canone alla decima)

694



Scanned with OKEN Scanner

C

CONTRAPUNCTUL DUBLU LA DUODECIMĂ

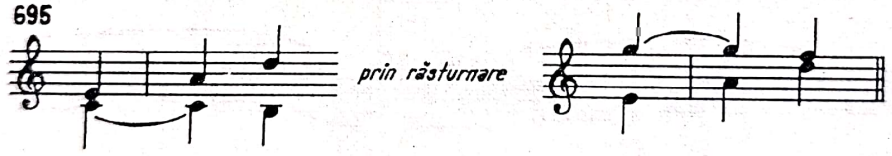
Contrapunctul dublu la duodecimă, deși este abordat destul de rar, va trebui totuși să fie schițat succint.

Vom prezenta și de astă dată raportul intervalelor în cazul răsturnării lor la duodecimă :

1 — 12
2 — 11
3 — 10
4 — 9
5 — 8
6 — 7
7 — 6
8 — 5
9 — 4
10 — 3
11 — 2
12 — 1

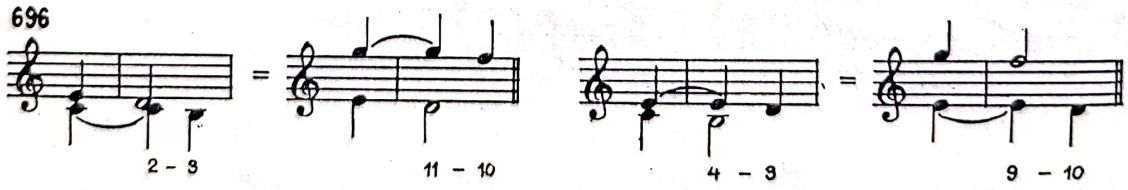
Vom observa că toate consonanțele *în afara sextei*, rămîn tot consonanțe în cazul răsturnării. Intervalul de sextă devenind prin răsturnare septimă, va trebui *deci să fie tratată ca disonanță*. Apare astfel în cadrul întîrzierii :

695



Celelalte întîrzieri :

696

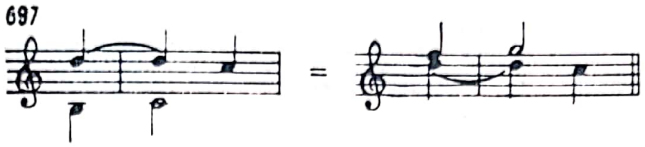


Sexta, devenind prin răsturnare septimă, întîrzierea 7—6, atît de des întrebuințată în structura bivocală, *rămîne impracticabilă*. Întîrzierea de 9—8, transformîndu-se în 4—5, în caz de nevoie, este utilizabilă. Ea va fi pregătită prin decimă și nu prin sextă :

Scanned with OKEN Scanner

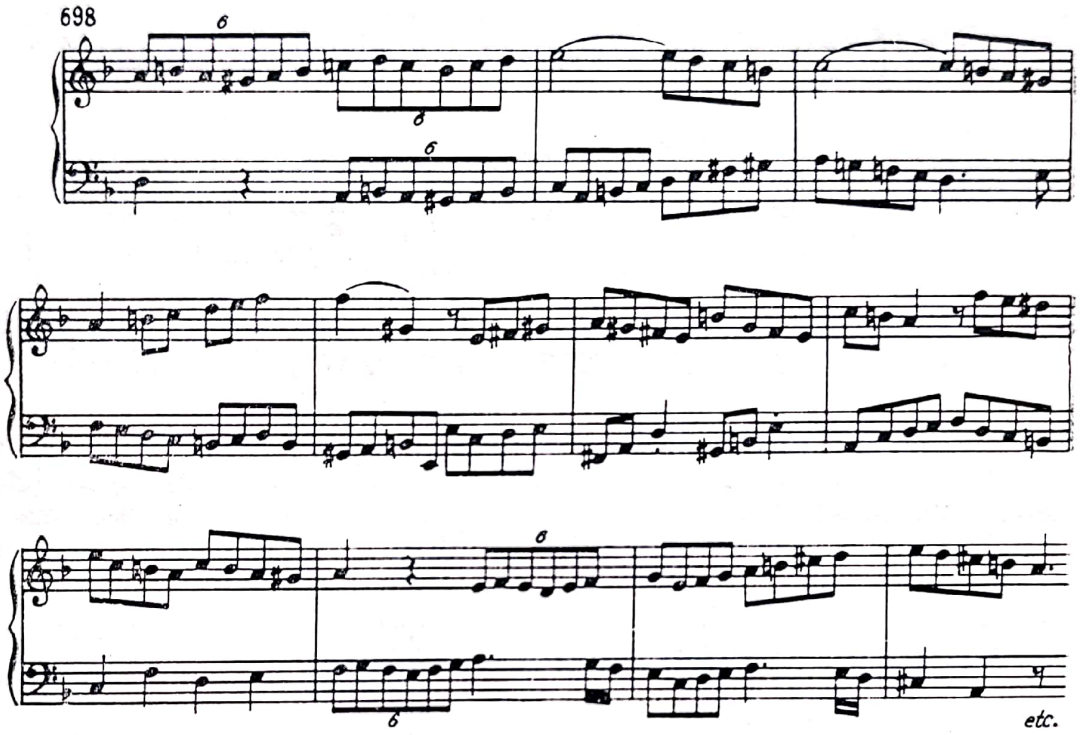
Scanned with OKEN Scanner

697



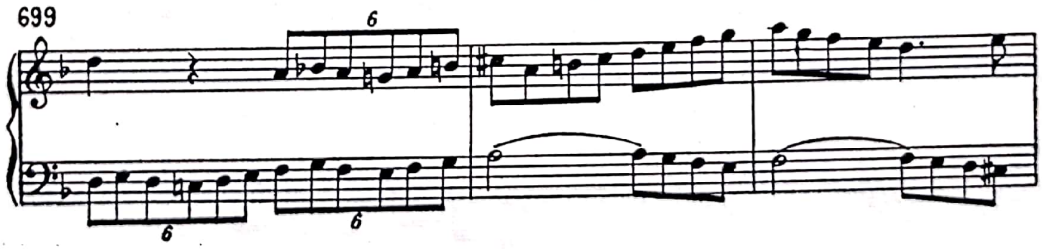
Reproducem un fragment din *Arta fugii (Canone alla duodecima)* conceput în contrapunct dublu la duodecimă [1] :

698

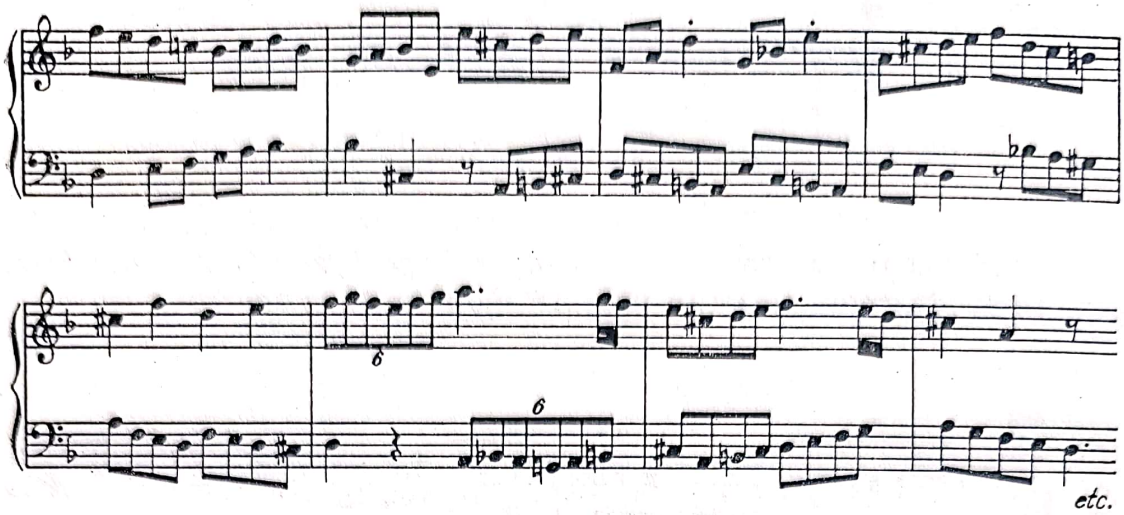


Discantul răsturnat (în bas) la duodecimă, iar basul la interval de două octave :

699



[1] A se vedea aplicarea contrapunctului dublu la decimă și duodecimă în literatura contemporană la Paul Hindemith *(Ludus tonalis, 1943).*

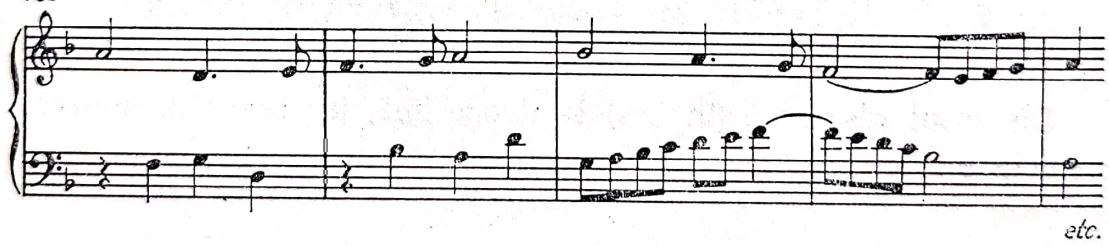


D

CONTRAPUNCTUL DUBLU CONSECUTIV SAU CONCOMITENT LA MAI MULTE INTERVALE

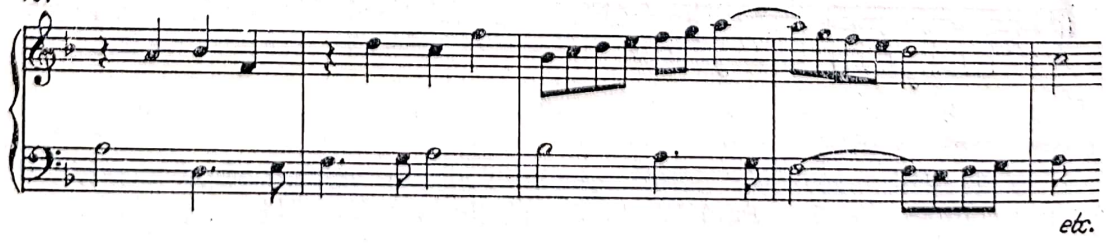
Ca o dovadă nu numai a virtuozității unice cu care mînuiește mijloacele tehnicii polifonice, ci și a năzuinței sale de a obține o varietate și diversitate maximă în cadrul unității, Bach reușește să efectueze în aceeași lucrare, consecutiv, sau chiar simultan toate aceste răsturnări ale contrapunctului dublu. În *Fuga XIV* din *Arta fugii,* după ce se expune tema I la cele patru voci, îi asociază, în măsura 22, subiectul al doilea (în exemplu nu sînt reproduse celelalte două voci) :

700



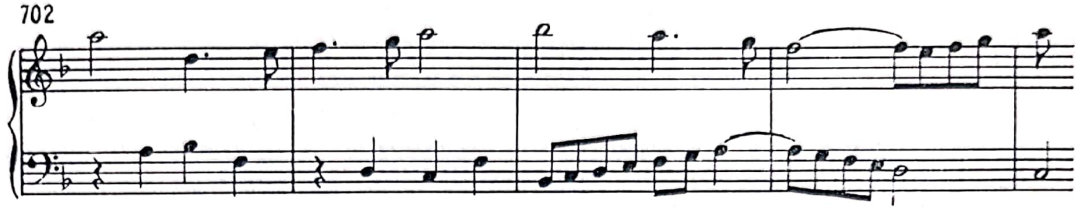
Mai tîrziu cele două subiecte apar în contrapunct dublu la decimă :

701



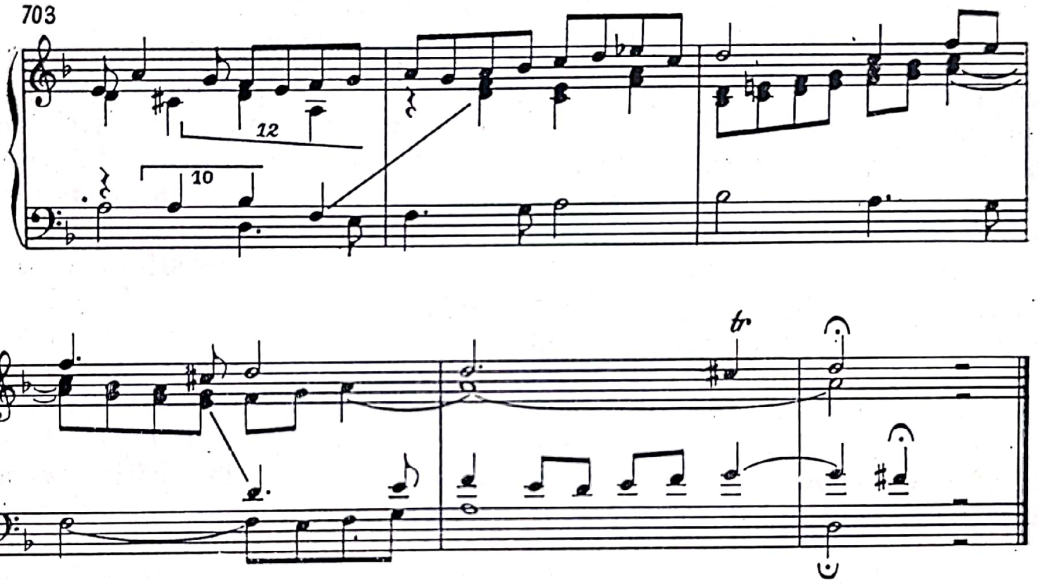
Cele două subiecte se repetă apoi răsturnate, în contrapunct dublu la octavă :

702



iar înaintea încheierii, apar *simultan* răsturnările la decimă și duodecimă (situate cu o octavă mai jos) :

703



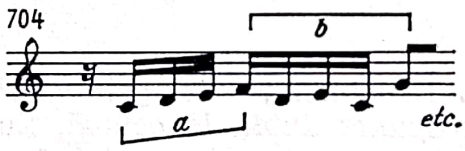
Exerciții practice. Recomandăm în primul rînd compunerea unor mici fragmente în *contrapunct dublu la octavă,* fiind cel mai curent întrebuințat. În acest scop se va lua ca model fragmentul reprodus din *Toccata.* Se va trece apoi la contrapunctul dublu la decimă și duodecimă. Ne vom strădui ca inversările să fie *strict exacte,* exercițiile noastre putînd rămîne deschise, neîncheiate.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

VI. ȚESĂTURA MOTIVICĂ

Principiul predilect al construcției formelor polifonice ale Barocului îl constituie, incontestabil țesătura motivică — un procedeu tipic epocii, avînd unele antecedente descifrabile în lucrările unor maeștri renascentiști — care asigură lucrării, prin aplicarea procedeului imitației, o omogenitate și unitate maximă. Construcția propriu-zisă a formelor depășind obiectivul disciplinei noastre, ne vom restrînge doar cu titlul informativ la analiza unei invențiuni la două voci, insistînd în primul rînd asupra *identificării procedeelor creației polifonice*, studiate în capitolele premergătoare. În acest scop vom alege *Invențiunea la două voci în Do*. Motivul generator al lucrării în discant debutează fără acompaniament, neaccentuat și conține două submotive identificate deja în analizele anterioare. Diferențierea — pentru a evita termenul de contrast — a celor două subunități vor avea darul să contribuie la facilitarea și diversificarea continuării discursului muzical în cele mai bune condiții :



Motivul este preluat în expoziție prin imitație la octavă de bas, în timp ce, discantul contrapunctează printr-un desen simplu de note de schimb, ritmic contrastant, raportul duratelor fiind 2 : 1 între ele. În măsura a doua expunerea și imitarea la octavă, axate pe acordul de tonică, *se repetă, de astă dată pe acordul de dominantă,* sporind gradul tensional al discursului muzical. În măsurile 3—4, motivul inversat evoluează într-o succesiune secvențială modulatorică în patru etape, la discant, la interval de terță inferioare, însoțit de submotivul tetracordal incipient, augmentat la valori duble a vocii a doua, constituind o punte, un episod spre segmentul al doilea al lucrării. În măsura 5, basul readuce motivul în forma lui inițială pe dominanta lui *Sol*, iar discantul răspunde în forma inversată, asociat din nou cu tetracordul augmentat al basului și continuă prin secventarea ascendentă a submotivului al doilea, schi-

ținând cadența modulatorică în Sol (I_6, IV, V^{6-5}_{4-3}) și realizînd, în același timp, prima creștere simțitoare a lucrării. În măsura 7 reapare motivul, de astă dată în bas, transpus în *Sol* cu imitația la octavă, asociat cu contrapunctul inițial. Urmează apoi reluarea temei pe D și a răspunsului de astă dată prin imitație la cvintă. Singura deosebire este că răspunsul discantului omite în continuare schițarea completă a contrapunctului, pentru a evita repetările mecanice monotone. Succede o nouă punte de tranziție în măsura 9, discursul continuînd cu o secvență imitativă a motivului în oglindă, în sens ascendent, cu imitații la cvintă superioară în discant, efectuînd inflexiuni modulatorice spre *re* și apoi spre *la* minor (paralela minoră a tonalității principale). A se observa felul variat al aplicării tehnice secvenționale. În timp ce în măsurile 9—10, Bach aplică secvențe ascendente imitative la interval de secunde superioare, în următoarele două măsuri alătură o succesiune secvențială din nou descendentă la interval de terțe, din patru etape fără imitații. În discant se repetă secvențial submotivul tetracordal incipient, în formă augmentată. În măsurile 13—14, cu ajutorul materialului tematic inițal și al mijloacelor utilizate pînă acum, modulează la *relativa minoră*, aplicînd — pentru a obține o varietate sporită a țesăturii — și mișcarea simultană a vocilor, avînd grijă însă la *asincronizarea reliefurilor celor două planuri*. Noua cadență este precedată, de un mers ascendent, secvențional la bas al submotivului *b* inversat, cu o forță tensională sporită, și prin aplicarea mișcării simultane. Partea următoare, în *la* eolic, increstează, sub raportul conținutului, o relaxare, un ușor contrast de atmosferă totodată, datorită alternării majorului cu minorul. Ea se realizează prin mișcarea imitativă alternativă tipică, alternînd din măsură în măsură și sensul desfășurării motivice, pe cale secvențială. A se observa în măsurile 16 și 18, că aplicarea rezolvării ornamentale prin salt de terțe inferioare a întîrzierii de cvartă — departe de a prilejui o demonstrație ca scop în sine a etalării tratării variate a disonanței — *servește posibilității reluării motivului, cauzei lineare, a țesăturii motivice deci,* care primează întotdeauna. Alterarea coborîtoare a treptei VII *(si bemol)* atestă împletirea deasă a majorului cu mixolidicul. În repriza tonală ce urmează, Bach, pentru a obține ultimul și cel mai intens punct culminant, secvențează ascendent motivul integral în trei faze la discant, secundat în bas de submotivul tetracordal, incipient, augmentat și inversat.

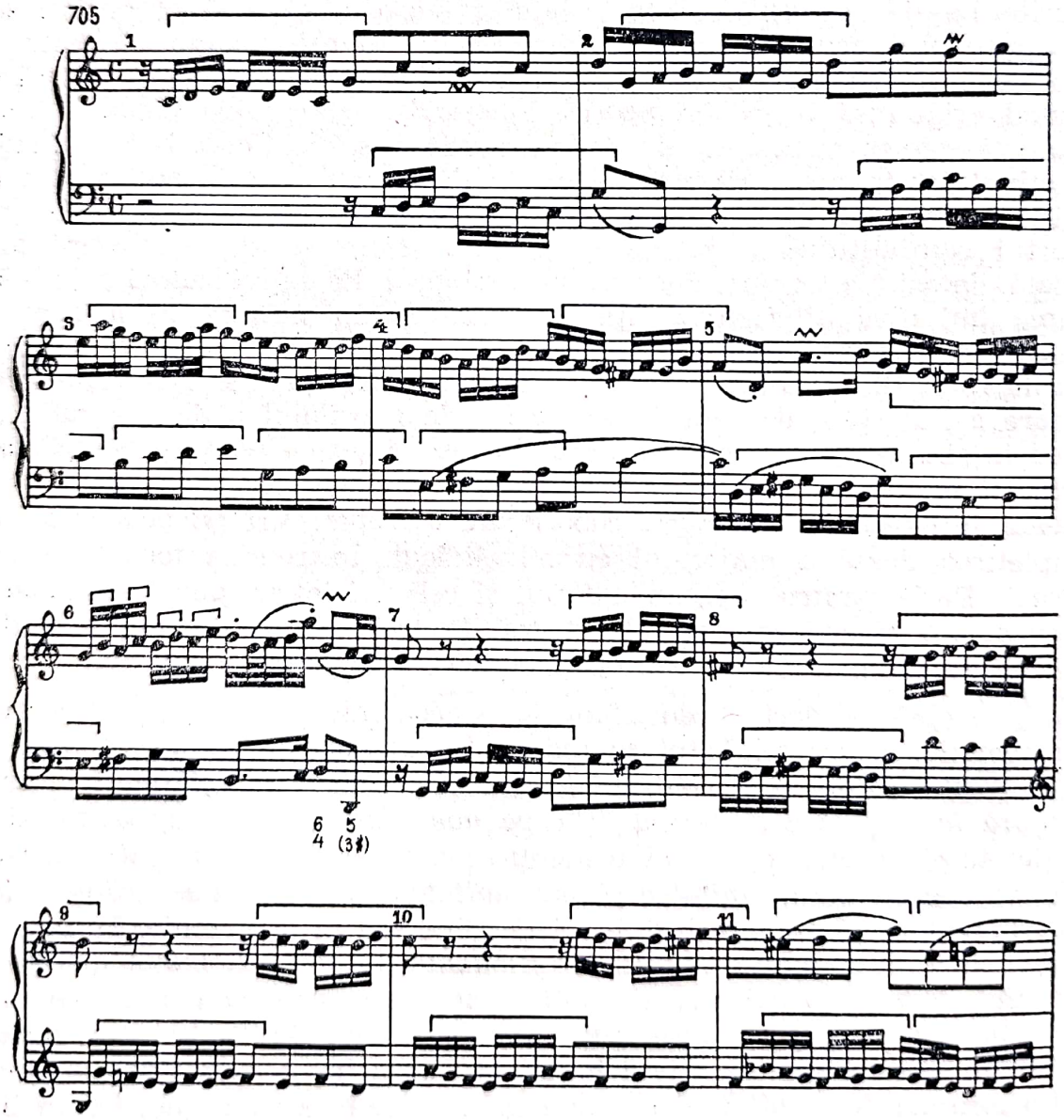
Se observă deci o conciziune și o economie maximă a mijloacelor lor tematice abordate. Totul se reduce la exploatarea variată, policromă a motivului inițial și a contrapunctului său. *Totul este plăsmuit dintr-o singură idee, fără a se introduce ceva nou, străin,* obținîndu-se totuși o varietate și bogăție, ce menține atenția mereu trează. *Nici o fisură deci, nici un compromis în unitatea și omogenitatea de extremă severitate arhitectonică,* fără să alunece însă în platitudine sau în monotonie. Totul este dominat de o simplitate austeră, îngemănată de cea mai înaltă măiestrie artistică. Este, poate, instructiv sub acest aspect analiza penultimei măsuri, în care Bach pregătește, după marcarea punctului culminant, încheierea. În discant apare motivul inițial în forma lui inversată, ce continuă cu o formulă derivată și prescurtată în tricord, în sens inițial, iar în bas

Scanned with OKEN Scanner

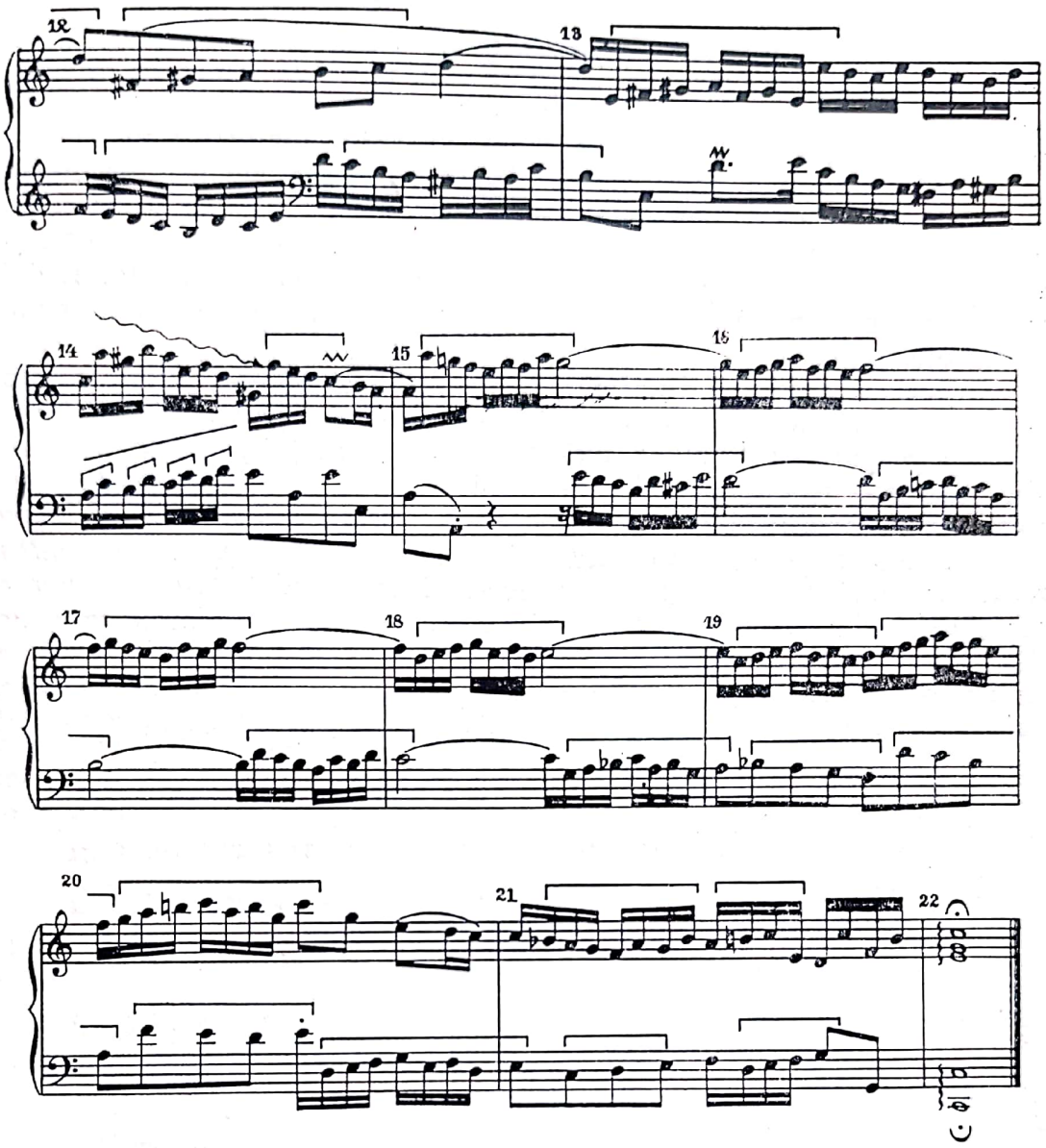
pe timpii 1—2 submotivul tetracordal este augmentat, apoi pe timpul 3, tricordul discantului este imitat în *stretto* după o singură șaisprezecime la cvinta inferioară și întregit la tetracord.

Mijloacele țesăturii motivice abordate în această lucrare sînt : imitația la octavă, repetarea severă a expunerii imitate incipiente pe dominantă ; imitarea în oglindă ; transpunerea motivului în tonalitățile înrudite ; abordarea variată a tehnicii imitative, inclusiv a mișcării alternative imitative ; descompunerea motivului în elementele sale și utilizarea lor individualizată ; modificarea aspectului ritmic a submotivului prin augmentarea duratelor (imitație prin augmentare) și aplicarea constantă, dar variată sub diferitele ei aspecte, a tehnicii secvențiale.

Invenţiunea la două voci în Do



Scanned with OKEN Scanner



În scopul dezvoltării gîndirii polifonice, recomandăm memorizarea acestei (eventual și a altor) *Invenţiuni* în măsură de a o putea transcrie — din memorie — fie una sau ambele voci. Totodată recomandăm executarea lucrării — din memorie — de către două persoane, alternînd cele două voci (A — mîna dreaptă, B — mîna stîngă și invers).

Exerciţii practice. Se va trece la compunerea unei invenţiuni în tonalitate majoră, luînd ca model lucrarea analizată, urmărind reproducerea structurii ei morfologice cu maximă fidelitate. Învățămîntul compoziției, vrînd-nevrînd, trebuie să pornească de la acest postulat, în scopul asigurării însușirii tehnicii și a meșteșugului trecutului, indispensabile realizării de mai tîrziu a personalității studentului.

La alegerea motivului, vom fi atenți, ca el — simplu și modest — să conțină totuși două submotive diferențiate sub raportul desenului, pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru a ne facilita o prelucrare variată. După expunerea imitativă, repetată la octavă, vom evolua prin intermediul unei părți de tranziție, concepută — precum s-a văzut — într-un spirit sever secvențial, la primul segment modulatoriu a lucrării noastre, realizat, în cazul lucrărilor în tonalitate majoră, în tonalitatea dominantei superioare. Vom veghea, ca formula cadențială șablon să fie precedată — ca și în model — de o ascensiune tensională a discursului muzical. Eșalonarea următoarelor segmente, just proporționate și precedate întotdeauna de creșteri secvențiale tot mai intense ne va determina totodată și cadrul modulatoric, expus în analiza mai sus efectuată.

Mijloacele țesăturii motivice, respectiv procedeele polifonice aplicabile, vor fi cele identificate în rezumatul analizei făcute. *Vom fi intransigenți în asigurarea fermă a unității și omogenității perfecte a lucrării țesînd întregul discurs muzical exclusiv numai din elementele variat tratate ale motivului și formulei concepute ritmic contrastant, de obicei, în raport de 2 : 1 a contrapunctului ce însoțește răspunsul, nepermițînd strecurarea nici unui element ritmico-melodic nou în cadrul lucrării.* Ușoarele și insignifiantele nuanțări ritmico-melodice ale formulelor cadențiale propriu-zise ale segmentelor, nu infirmă valabilitatea acestui comandament. *Se va respecta de asemenea postulatul concentrării maxime* (Bach a scris doar 22 măsuri) ! *și a echilibrului just al părților lucrării.*

Scanned with OKEN Scanner

VII. BASUL OSTINAT

Procedeele abordate pînă acum aparțin *structurii polifonice omogene*, axată pe o singură idee muzicală centrală (monomotivică, monotematică). În afara acestei structuri, Barocul cunoaște însă într-o măsură mult superioară Renașterii și *structura polifonică eterogenă*, ce abordează simultan două, sau chiar trei idei muzicale contrastante. Acest contrast — în genere, — nu se transformă încă într-o stare conflictuală propriu-zisă, generatoare de tensiuni puternice în sensul beethovenian. Se restrînge doar la opunerea a două teme cu profil melodico-ritmic diferențiat, fără a marca însă ostentativ confruntarea conținutului sferelor emotive [1].

În polifonia Barocului acest contrast se realizează în primul rînd :

a) prin asocierea unei teme cu caracter de obicei liber, improvizatoric, cu o formulă de bas ostinat, repetat de mai multe ori sever, sau variat ;

b) prin suprapunerea a două teme diverse cu caracter contrastant, evoluînd uneori pe baza principiului „invenţiunii simultane".

Aceste două procedee diferă între ele atît sub raportul echivalenței valorice a planurilor suprapuse, cît și al întruchipării lor formale. În timp ce prin suprapunerea a două teme diferite, cele două planuri — parteneri egali — *tind spre o echivalență optimă, în cazul basului ostinat, acesta redus la o formulă melodico-ritmică, pregnantă dar mai austeră de obicei, — asociind, susținînd doar desfășurarea unui discurs muzical dominant — deține un rol subsidiar.*

Aplicarea tehnicii basului ostinat în muzica cultă, are rădăcini în Renaștere, respectiv în Prerenaștere. Cunoaștem *Canonul verii* (scris prin anii 1300) o autentică capodoperă prerenascentistă a literaturii engleze,

---

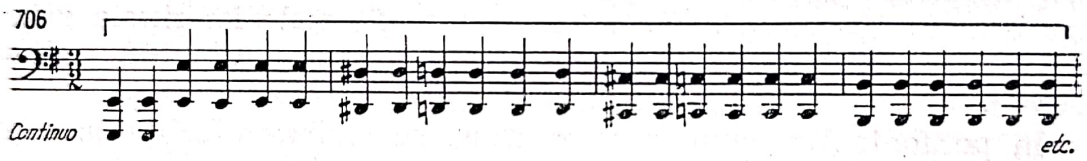
[1] Știm, din capitolul „Formele de organizare ale expresiei muzicale" al lucrării *Polifonia vocală a Renașterii* (pag. 25), că în timp ce în structura omofonă contrastul ideilor muzicale *se desfășoară în timp, ideile muzicale trebuind să se succeadă una alteia, în structura polifonică-eterogenă ele se realizează în simultaneitatea lor*, rezultînd astfel o sporire simțită a stării tensionale.

Scanned with OKEN Scanner

în care de asemenea am întîlnit acest mijloc de amplificare a structurii polifonice. Mai tîrziu îl găsim printre altele, aplicat în missa *La-sol-fa-re-mi* de Josquin, la diferite voci, pe diferite trepte și în ritm variat, apoi la Monteverdi în madrigalul *Ohime ch'io Cado etc.* Devine mai frecventă în Baroc, unde se aplică nu numai în muzica instrumentală, sau vocal-instrumentală (Buxtehude, Pachelbel etc.) dar chiar și în operă, spre exemplu *Dido și Aeneas* de Purcell. Ca și celelalte procedee polifonice dovedite viabile, aplicarea basului ostinat nu se restrînge la un stil și epocă. Îl vom regăsi și în literatura clasicilor vienezi (Beethoven), a romanticilor (Liszt, Brahms), ca apoi să cunoască o largă aplicare în creația primei părți a secolului nostru.

Formula melodico-ritmică a basului ostinat poate să se repete *neschimbat* sau *variat*. Poate modula de asemenea în tonalități înrudite și reveni apoi în cea inițială etc. Poate fi întrerupt și reluat apoi, sau uneori redusă doar la osatura ei ritmică.

Iat-o, cu mers sobru cromatic al tetracordului descendent, în *Crucifixus*, din *Missa în si*, deasupra căruia evoluează imitativ cele patru voci ale corului mixt. Basul ostinat se repetă pînă în momentul cadenței, neschimbat, *fără nici o modificare, de 12 ori în cazul de față* !

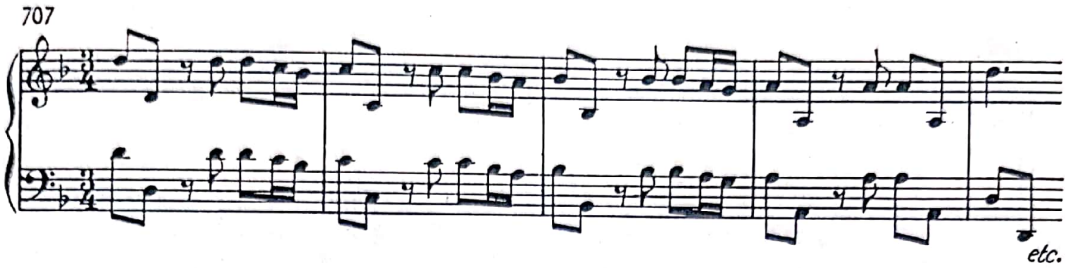


Acest procedeu prezintă confruntarea a două planuri cu tendință și climat emoțional opuse, contrastante ; unul stabil și constant, ce se repetă cu îndărătnicie, pînă la obsesie, iar celălalt plutește liber, dominat de un spirit improvizatoric, de neliniștea unei învolburări capricioase și de ispita unei libertăți neîngrădite. Unul concret, ferm ancorat și stăpînit — constituind elementul mereu identic, chiar și dacă în detalii suferă mici schimbări, impuse fie de conținut, fie de necesitățile compatibilității verticale — iar celălalt, adesea imponderabil și de necuprins, într-o plutire imaterială continuă, zbătîndu-se uneori frămîntat cuprins de zbuciumul unei încordări de mare forță dramatică, ca în cazul părții a doua a *Concertului în stil italian*, spre exemplu. *Constant și mereu schimbător, finit și infinit, concret-real și extatic, teluric și sideral sînt deci coordonatele psihice ale acestui procedeu atît de îndrăgit nu numai de arta Barocului calmă și sobră în esența ei de altfel, dar și de cea a primei jumătăți a secolului nostru, cînd tehnica ostinato-ului, capabilă să genereze antinomii și potențări tensionale surprinzătoare, cunoaște o nouă efervescență, fiind abordată des în toate genurile, de la lied pînă la simfonie și operă.*

Formula basului ostinat poate fi întruchipată și într-o formulă melodică mai suplă și expresivă. Iată o astfel de formulă generată prin repetare secvențială :

Scanned with OKEN Scanner

707



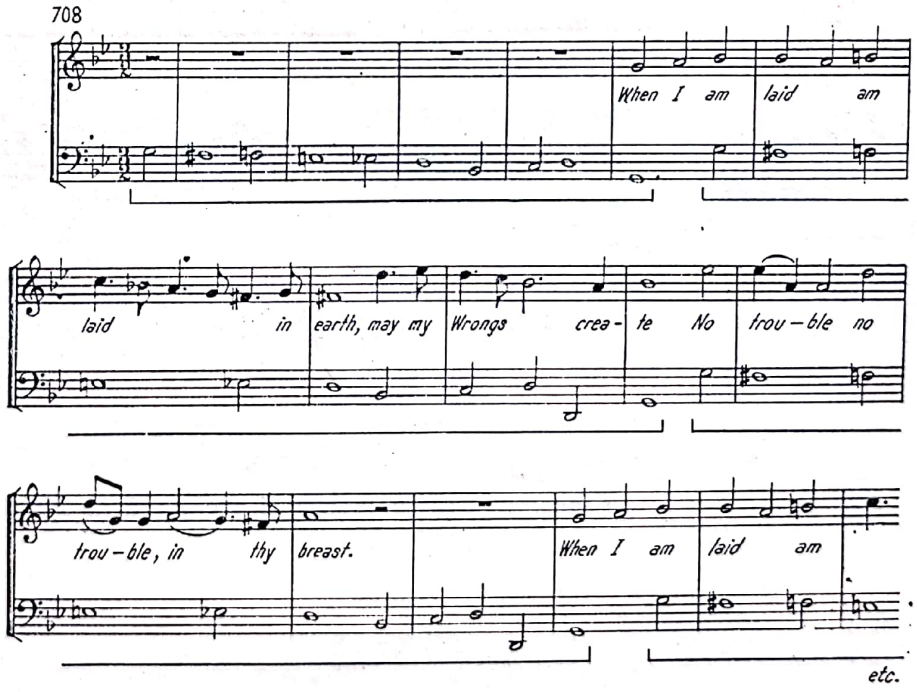
Din basul ostinat s-au născut formele variațiunii polifonice : *passacaglia* și *chaconna*. În timp ce însă *ostinato* este format dintr-o *formulă* — de obicei mai scurtă — passacaglia are o *temă* închegată mai amplă.

Prezentăm în continuare, două exemple celebre ale aplicării basului ostinat [1] :

---

[1] Reproducem basul ostinat al ariei lui Dido *When I am laid* (actul III) care, ca și exemplul citat al *Misei în si*, se compune din tetracordul cromatic descendent — în *sol* minor — ca o dovadă a frecvenței caracteristice a acestei formule cromatice, tipice a epocii de tranziție între lumea modală veche și cea funcțională nouă :

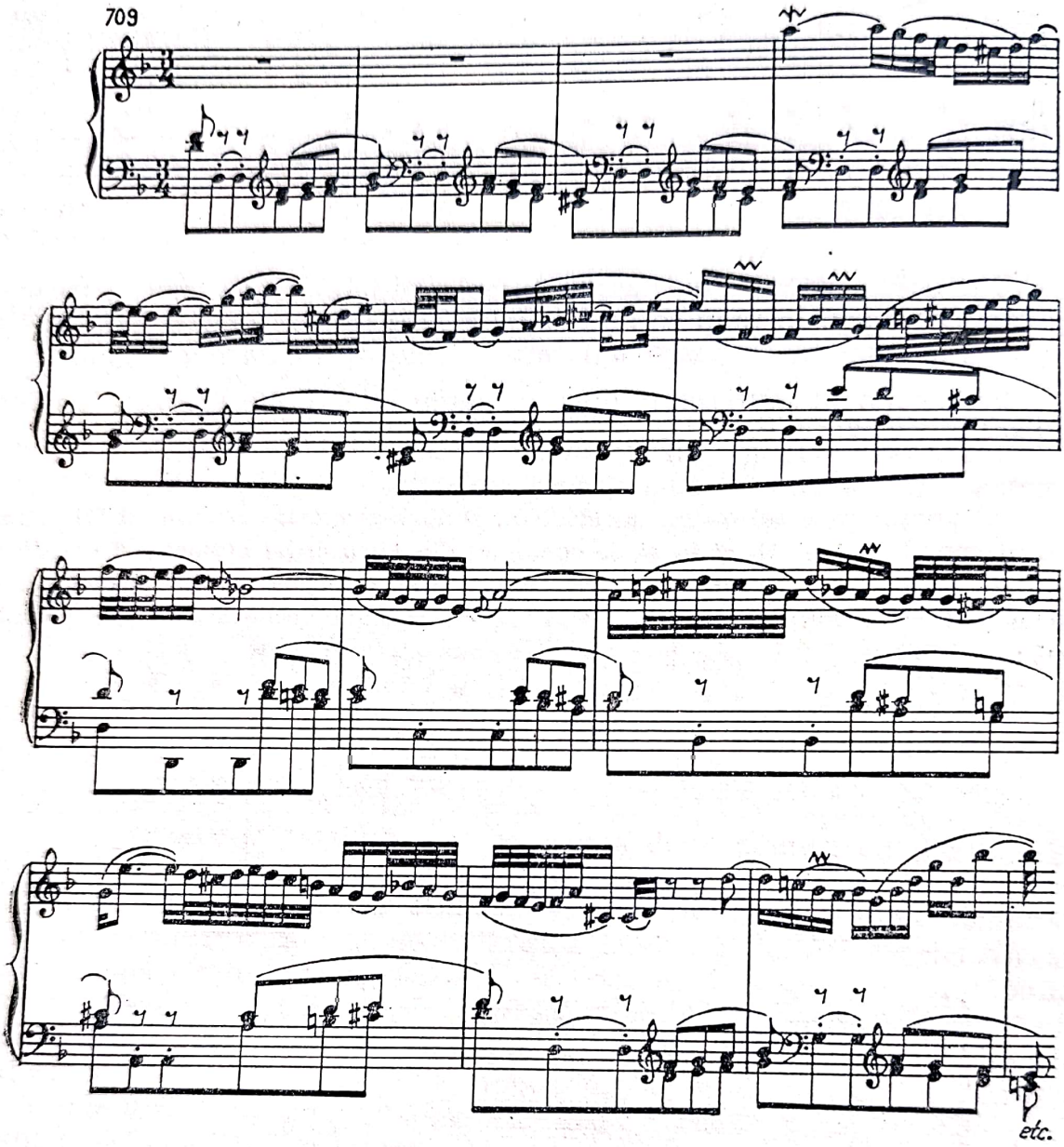
708



Vezi aceeași formulă de bas ostinato în opera *L'egisto* de Cavalli *(Piangete occhi dolenti)* etc.

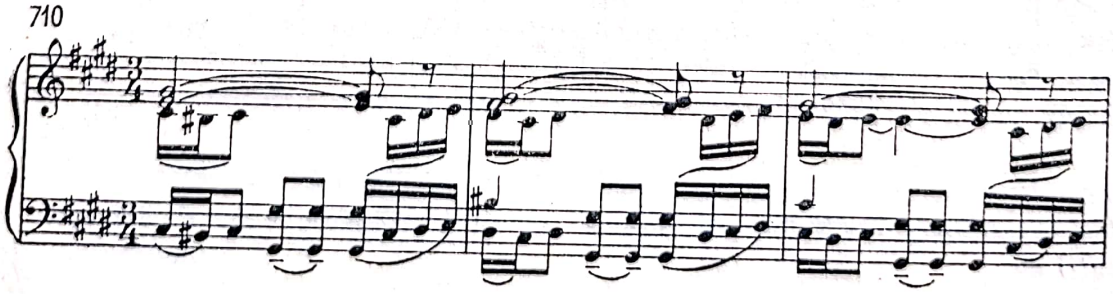
Scanned with OKEN Scanner

709

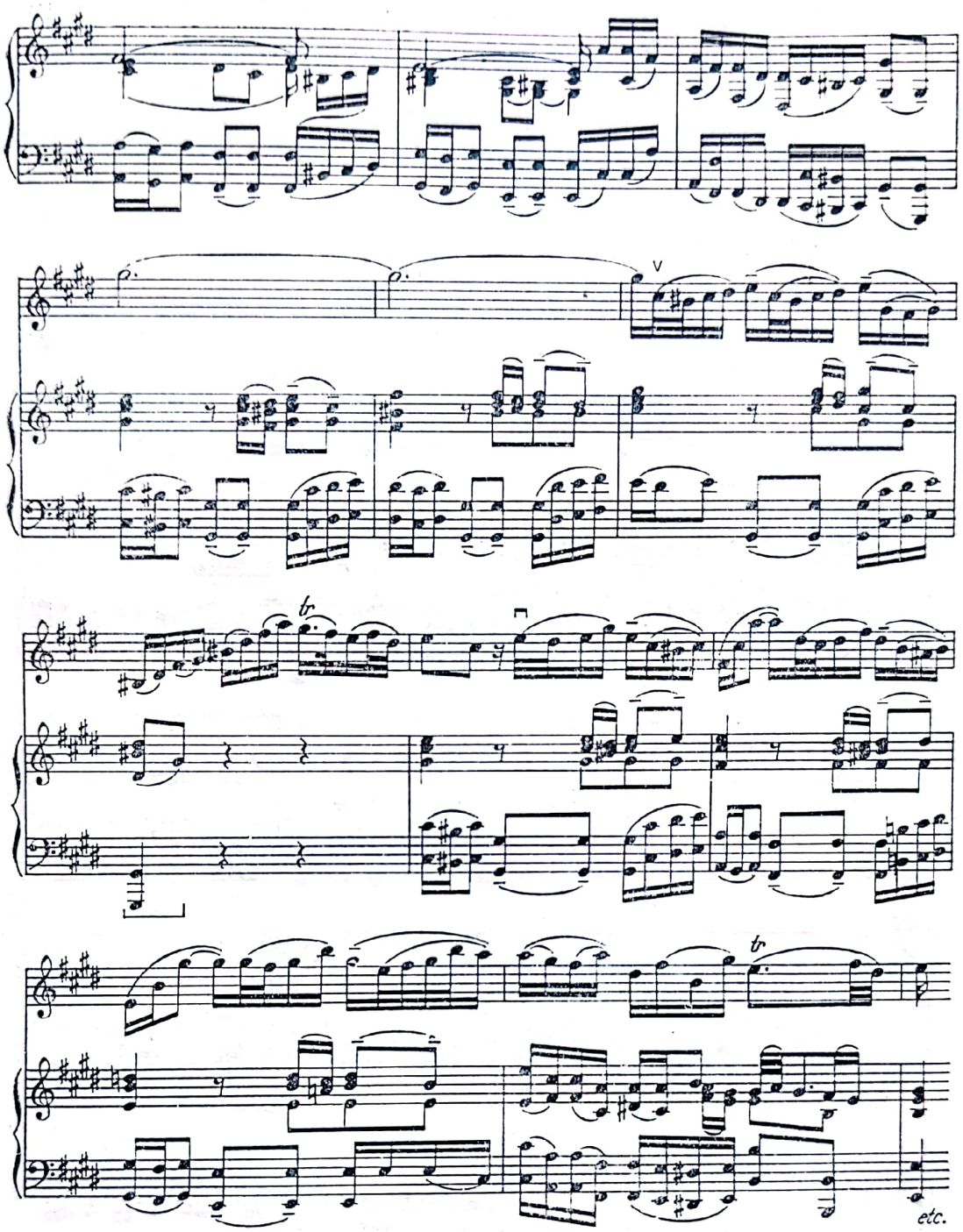


Concertul pentru vioară și orchestră în Mi (Partea II)

710



Scanned with OKEN Scanner

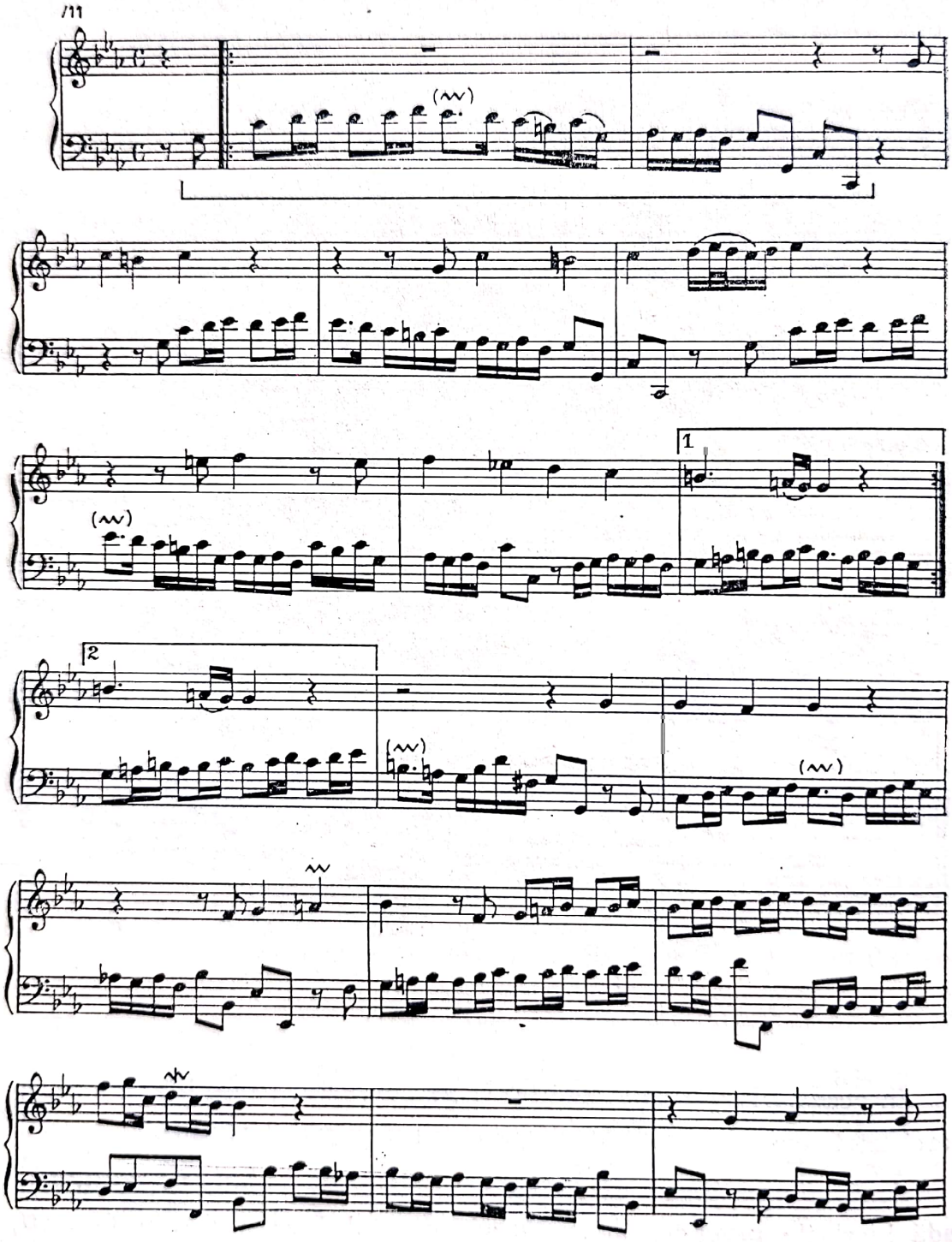


În această lucrare, ca dealtfel și în *Concertul în la*, tot pentru vioară și orchestră, basul ostinat suferă unele întreruperi pe parcurs.

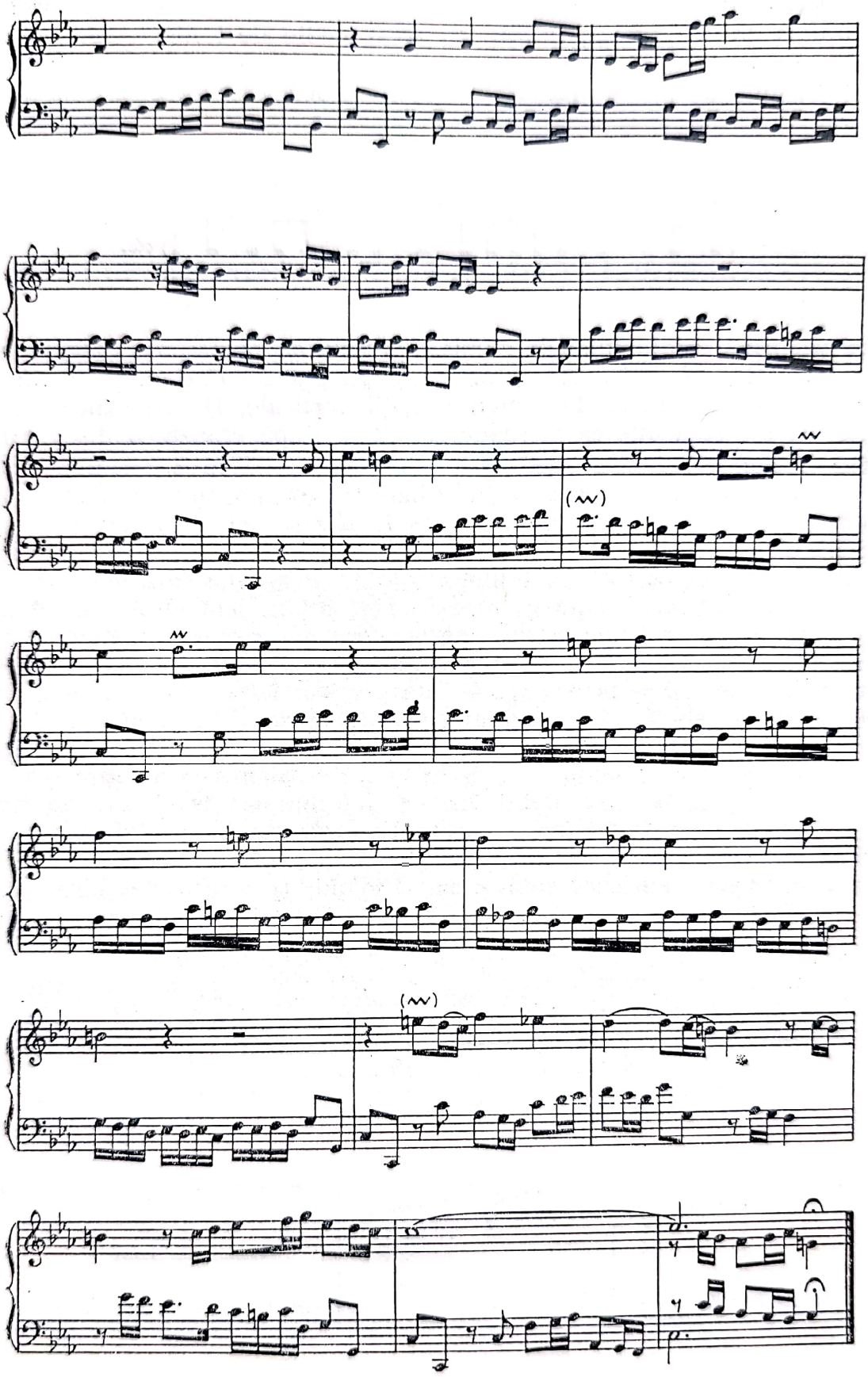
Analiza minuțioasă a exemplelor citate va trebui, negreșit, să preceadă lucrările practice. Reproducem integral Partea II din *O Gott, du*

Scanned with OKEN Scanner

frommer Gott pentru orgă, conținînd o formă variată a temei, susținută de un ostinato la bas, care, în pofida micilor schimbări, își păstrează desenul inițial :



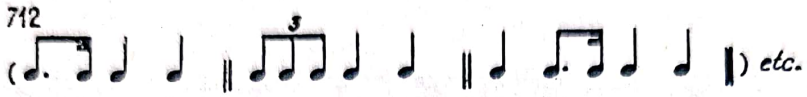
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Exerciţii practice. Recomandăm asocierea unei melodii de coral cu o formulă de bas ostinat. Firește, în acest stadiu de inițiere, vom aborda acest procedeu cu mijloace simple, modeste. Recomandăm construirea unei formule de bas ostinat cu un ritm caracteristic pregnant, ușor sesizabil :

712



care va însoți coralul pînă la sfîrșit. Formula de bas se va integra desigur latențelor armonice ale coralului și va putea suferi mici modificări cerute de comandamentele compatibilității verticale. De asemenea, ea va putea fi utilizată atît ca introducere, cît și după epuizarea discantului, timp de 1—2 măsuri în încheiere.

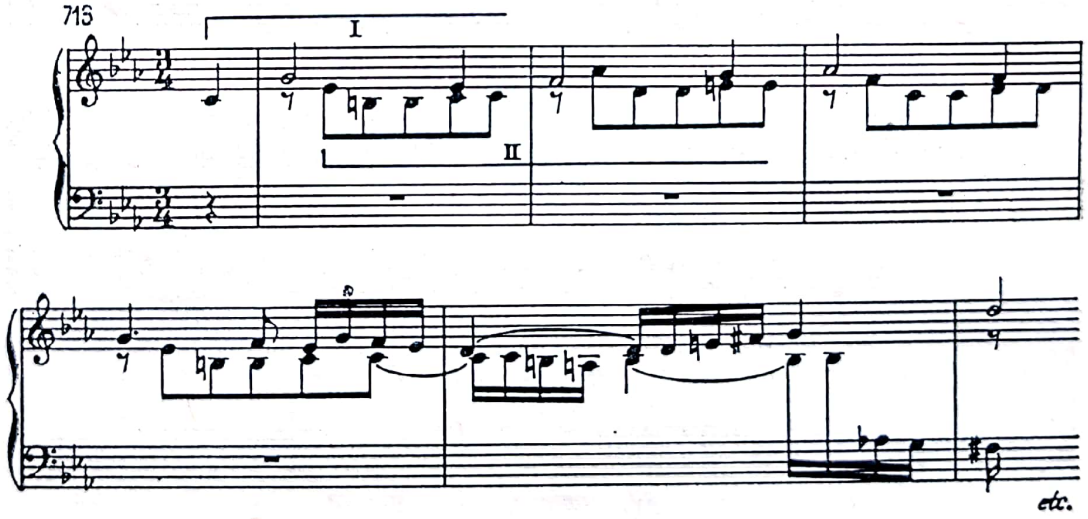
Scanned with OKEN Scanner

VIII. SUPRAPUNEREA A DOUĂ SUBIECTE CONTRASTANTE

Procedeul ne este cunoscut de asemenea din *Polifonia vocală a Renașterii*, fiind tratat și la capitolul *Imitației duble*. Începuturile timide ale artei renascentiste de a confrunta două subiecte cu profil melodico-ritmic diferit, au fost reluate și dezvoltate mai departe ca *un mijloc de îmbogățire și adîncire a gîndirii polifonice*. Procedeul poate fi semnalat însă mai mult în structurile la trei și mai multe voci decît în cea la două voci.

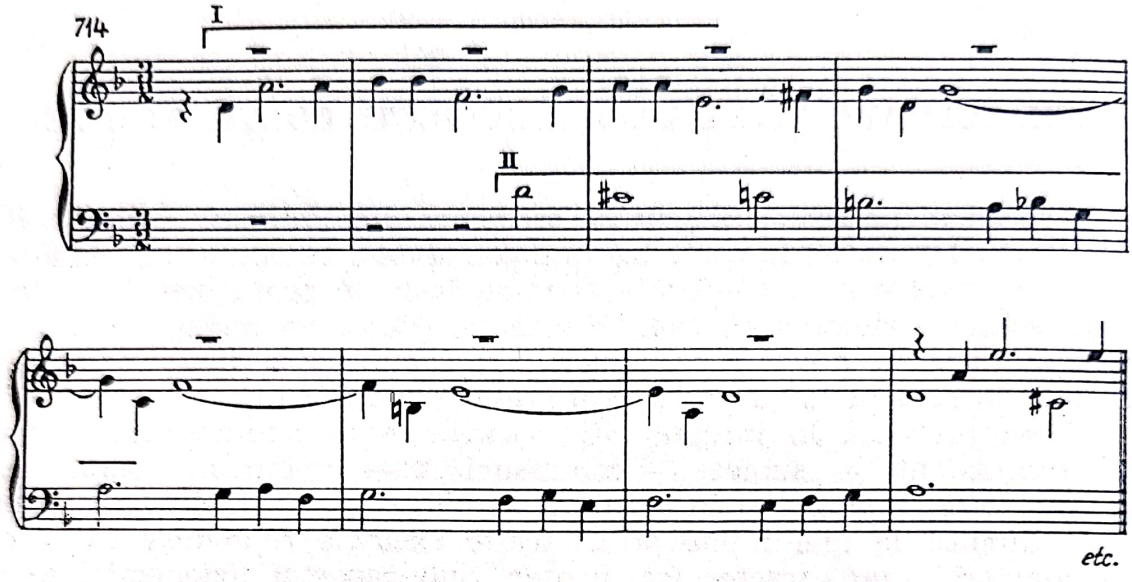
Vom prezenta la început cîteva exemple de suprapunere a două teme contrastante — subiect — contrasubiect — în mișcare complementară între ele, survenite și în cazul canonului, sau a fugii duble în structura polifonică la mai multe voci. Aceste exemple reproduse vor avea, deci, inevitabil, un caracter fragmentar. Sub raportul fizionomiei se va observa contrastul ritmic al celor două teme — una avînd o mișcare mai rară, liniștită, iar cealaltă mai mișcată — concretizat și în valoarea duratelor întrebuințate. Mișcarea complementară a vocilor tinde la *eliminarea stagnărilor simultane* — deziderat fundamental al structurii polifonice — *printr-o mișcare continuă de întregire și de compensare reciprocă*. Din punct de vedere al conținutului, această diferențiere se menține — în arta Barocului, în genere, într-un cadru neconflictual propriu-zis.

În exemplul următor, al încheierii *Passacagliei în do pentru orgă*, prima temă este senină și stăpînită, iar a doua sacadată, fragmentată și, prin aceasta, mai neliniștită :



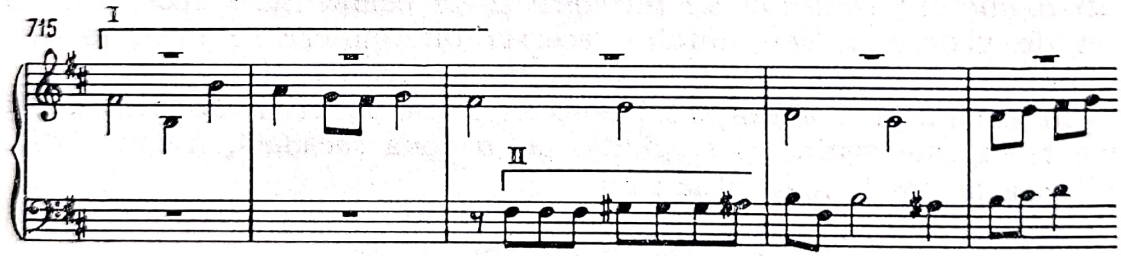
Exemplul de mai jos este citat din partea II a *Canzonei pentru orga*. Cele două teme se împletesc într-o perfectă mișcare complementară, fără fisuri. Diferă din punct de vedere al conținutului ; în timp ce prima are un caracter mai pronunțat liric, a doua este mai sobră, prin mersul cromatic treptat al tetracordului descendent.

714



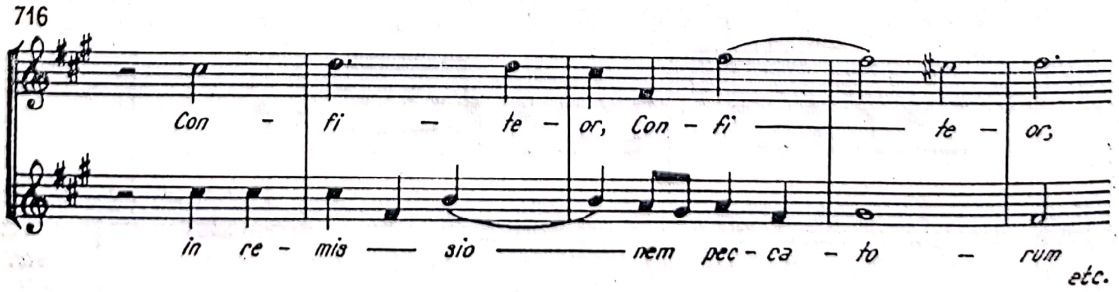
Iată începutul *Fugii pe o temă de Corelli*, cu cele două teme vizibil contrastante sub raportul desenelor melodico-ritmice :

715



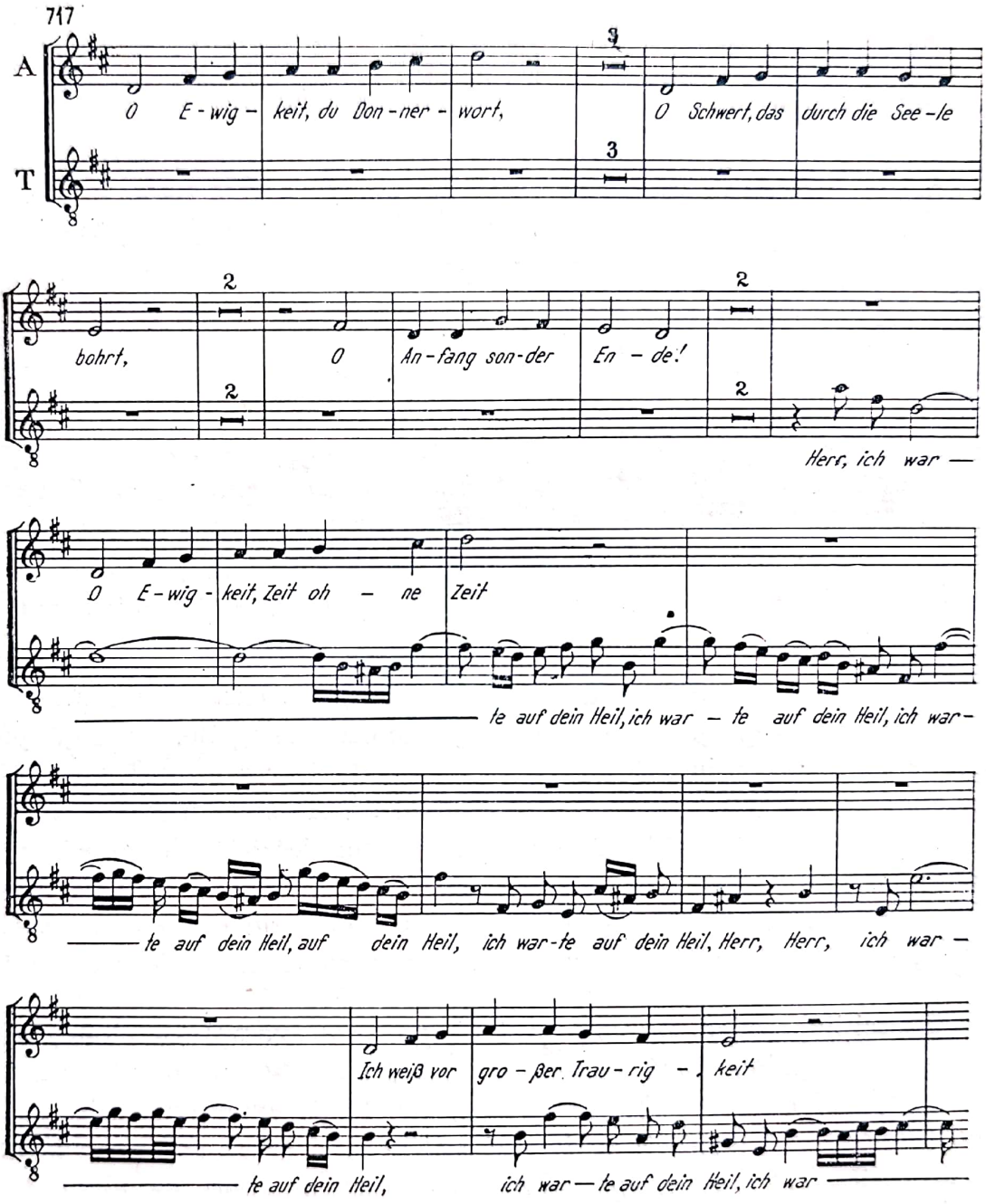
Continuăm cu reproducerea unui fragment a fugii duble din *Missa în si*, în care, după expunerea separată a celor două subiecte cu texte diferite, ele se suprapun la un moment dat :

716



Scanned with OKEN Scanner

Reproducem un fragment din cantata *O Ewigkeit du Donnerwort* unde *cantus firmus — un coral întrerupt de mai multe ori de pauze —* este contrapunctat de un contrasubiect la tenor, cu caracter evident contrastant, însoțit de alt text, subliniind diversitatea aplicării acestui procedeu. Fragmentul este citat fără susținerea lui în orchestră :

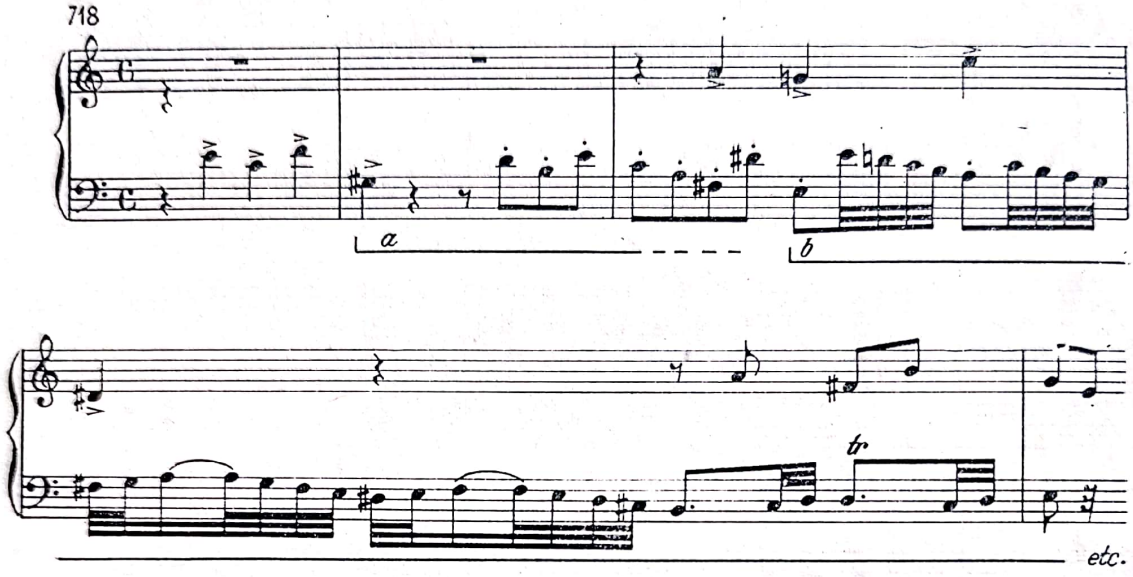


În cazurile expuse pînă acum, cele două subiecte au apărut — mai mult — sau mai puțin *simultan la două voci diferite*. Există însă cazuri în unele fugi, cînd contrapunctul principal, transformîndu-se într-un

Scanned with OKEN Scanner

contrasubiect autentic, cu un profil melodico-ritmic contrastant într-un mod izbitor, apare nu la vocea a doua, ci la aceeaşi voce, *ca continuare a subiectului fugii, constituind „contrapunctul" rispostei* :

Fuga în la (W.Kl. II)



Dacă imitaţia, incluzîndu-se în structura polifonică omogenă, consemnează prezenţa *unei singure idei şi intenţii muzicale,* juxtapunerea a două subiecte, aparţinînd structurii polifonice eterogene, denunţă *pluralitatea ideilor şi a intenţiilor,* ce se confruntă într-o măsură variabilă, provocînd o stare tensională de o intensitate condiţionată întotdeauna atît de forţa expresivă individuală, cît şi de gradul de diferenţiere a climatului emoţional al celor două planuri suprapuse. *Structura omogenă tinde în fond spre consensul, iar cea eterogenă spre disensul elementelor participante,* sursă primordială a marilor tensiuni conflictuale de mai tîrziu.

Exerciţii practice. Se vor construi, pe baza exemplelor citate, mici fragmente conţinînd două teme suprapuse, în mişcare complementară, *avînd profiluri melodico-ritmice diferenţiate.* După expunerea celor două teme (subiect-contrasubiect) cu intrări asincronice, se va adăuga o încheiere de 2—3 măsuri, tot în spiritul mişcării complementare sau simultane, prin încrucişarea punctelor reliefate şi încheiată prin cadenţă. Cele două subiecte se vor verifica separat, fiind atenţi atît la cursivitatea, expresia şi ambitusul fiecăreia cît şi la *asigurarea unor profile melodice proprii, contrastante.* Se vor evita stagnări ce periclitează supleţea liniilor

Scanned with OKEN Scanner

melodice, precum și construirea temelor din durate analoage, *pentru a nu le transforma în linii melodice de acompaniament* [1]. Pe parcursul celor două subiecte, mișcarea complementară *se va realiza cu excluderea stagnărilor simultane* !

În scopul dezvoltării auzului și al receptivității polifonice recomand să se facă exerciții de dictat, conținînd două planuri simultane. Recomand analiza amănunțită morfologică a *Invențiunilor la două voci în Mi* și *fa*, construite pe baza jutxapunerii simultane a două subiecte (subiect-contrasubiect), iar studenților secției de compoziție și elaborarea în scris a uneia dintre cele două modele citate.

*

* *

Trecînd în revistă elementele stilului și procedeele creației polifonice în structura bivocală, încheiem de fapt primele două părți ale lucrării noastre, care în sine pot oferi un punct de plecare și noțiuni minime unei orientări satisfăcătoare în complexitatea artei polifonice bachiene, ce va trebui apoi întregită cu părțile următoare, consacrate contrapunctului la trei și mai multe voci. Elaborarea în scris a părților III și IV — credem — *se impune doar studenților secției de compoziție și de muzicologie*, care trebuie să-și însușească cît mai temeinic tehnica meșteșugului, în timp ce viitorii pedagogi și instrumentiștii se pot restrînge, în caz de nevoie, și la elaborarea numai a materialului tratat în capitolele de pînă acum — a contrapunctului la două voci — eșalonabil în cursul unui an de studii — *urmînd să parcurgă restul doar cu titlu informativ și analitic.*

În încheierea expunerii procedeelor creației polifonice va fi utilă — credem — confruntarea raportului existent între *elementele de stil* și *procedeele de creație* în genere, sub raportul durabilității și viabilității lor în timp. Fără a stărui asupra problemei — aceasta aparținînd mai mult domeniului esteticii muzicale — se poate afirma totuși, aruncînd o privire retrospectivă asupra procesului evolutiv, cunoscut din studiul polifoniei vocale a Renașterii și din cele expuse pînă acum, *că elementele de stil sînt supuse într-o măsură mai simțitoare schimbărilor gustului, preferințelor și idealurilor generațiilor, scurgerii timpului deci*, constituind coordonatele proprii și distinctive ale unei epoci și stil dat — considerat de poetul și filozof al culturii Lucian Blaga — ca „fenomen dominant al culturii umane", în timp ce procedeele de creație polifonică

[1] Această recomandare însă nu echivalează nicidecum cu excluderea izoritmiei într-una din cele două teme.

Scanned with OKEN Scanner

propriu-zise, adaptîndu-se întotdeauna climatului particular al epocilor diverse, sînt aplicabile, supraviețuiesc deci, în diferite epoci și stiluri, fără a-și pierde valoarea și actualitatea lor, sau a deveni anacronice.

Astfel, tehnica asocierii unor „voci melodice de acompaniament", a imitației, a canonului, a *ostinato*-ului sau a confruntării a două sau mai multe planuri și a contrapunctului dublu etc. — cu toate că, precum am văzut, constituie arsenalul multisecular, în fond, comun al artei polifonice, fiind utilizate cu nuanțe, funcțiuni și pondere variabile de la un stil la altul, de la o epocă la alta — nu și-au pierdut eficiența nici pînă azi, servind și mai departe, în esența lor, *ca mijloace dominante ale tehnicii polifonice a muzicii primei jumătăți a secolului nostru.*

Concluzia ce se degajă din acest adevăr este evidentă și o vom consemna în mod repetat : *nu procedeele de creație propriu-zise primează în evoluția artei muzicale* — ele putînd fi comune diferitelor epoci — *ci conținutul, substanța muzicală pe care o exprimă și o vehiculează întotdeauna !*

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA III

Scanned with OKEN Scanner

CONTRAPUNCTUL LA TREI ŞI MAI MULTE VOCI

Aspecte ale verticalităţii

În părţile precedente, tratînd elementele de stil şi procedeele de creaţie la două voci, s-a consumat secţiunea principală a lucrării noastre, urmînd ca în cele ce urmează, în capitolele destinate expunerii contrapunctului la trei şi mai multe voci, să ne rezumăm cît mai succint la problemele ce le include în mod necesar amplificarea structurii polifonice. Această amplificare vizează în primul rînd două aspecte, care vor trebui analizate pentru a se facilita însuşirea complexă a tehnicii polifonice, plurivocale.

Ele se referă la problemele :

1) verticalităţii, incluzînd atît armonia cît şi tratarea disonanţei la trei şi mai multe voci ;

2) şi ale diversificării, nuanţării procedeelor creaţiei polifonice cunoscute, determinate de amplificarea structurii polifonice, indispensabile însă, atît însuşirii unui meşteşug şi unei dexterităţi temeinice, cît şi promovării gîndirii polifonice propriu-zise.

*
* *

I. PROBLEMA STRUCTURII ARMONICE TONAL-FUNCŢIONALE ÎN CONTRAPUNCTUL LA TREI VOCI

În timp ce în polifonia vocală renascentistă — precum am văzut — structura bivocală se realiza doar cu ajutorul intervalelor armonice, fără implicaţii acordice propriu-zise, contrapunctul bachian la două voci — mai mult chiar monodia însăşi — *incluzînd jalonarea acordică în spiritul tonal-funcţional, se dovedeşte axat ferm pe împletirea organică, indestructibilă a celor două dimensiuni într-o unitate strînsă, evidenţiind în mod clar corelaţia sa armonică, ca o consecinţă a articulării sale duble linear-verticale*. Deci, în polifonia vocală renascentistă, — repetăm — factorul armonic se impunea doar în structura polifonică la trei şi mai multe voci, în timp ce în polifonia barocă *el este prezent din momentul construcţiei liniei melodice singulare chiar*. Această diferenţiere principială ne-a determinat să apelăm la procedarea respectiv dublarea învă-

Scanned with OKEN Scanner

ţămîntului polifonic *de cel al armoniei tonal-funcţionale, ca o condiţie prealabilă*, a atingerii obiectivelor urmărite de disciplina noastră.

Structura armonică a unei epoci — ştim — *constituie de fapt un parametru stilistic care coexistă într-o strînsă simbioză cu linearul.* Repetăm şi de astă dată : *concepţia polifoniei „pure", debarasată de elementul vertical este antiştiinţifică şi absurdă ; ea va trebui tratată întotdeauna în funcţie de contextul ei armonic.* Dacă însă, în cazul tratării polifoniei vocale renascentiste, am reuşit să ne rezumăm, în cadrul lucrării, la noţiuni armonice cvasi-suficiente abordării structurii polifonice, de astă dată, însă datorită unei complexităţi mult superioare, sîntem constrînşi să ne adresăm serviciilor disciplinei armoniei, nefiind în măsură să depăşim cvantumul informaţional expus în prima parte a lucrării de faţă, rămînînd astfel credincioşi convingerii noastre *că aceste două discipline corelate, sudate organic trebuie să se desfăşoare separat pentru a li se asigura o eficienţă pedagogică maximă.* Vom reaminti doar că lucrarea citată a lui M. Zulauf : *Bach's Harmonik"*, va putea fi utilizată cu succes în completarea viziunii noastre asupra aspectelor proprii armoniei bachiene, faţă de cea tonal-funcţională clasică.

Pe lîngă noţiunile de ordin general, oferite în cadrul tratării materialului sonor, şi al coordonatelor sistemului tonal-funcţional, vom fi nevoiţi doar să subliniem cîteva precizări cu caracter tehnic, necesare abordării structurii polifonice la trei şi mai multe voci. Astfel, vom atrage atenţia începătorului că în afara acordului complet [1] fie în stare directă sau în răsturnări, care asigură o sonoritate optimă în contrapunctul la trei voci şi la care va trebui să aspirăm continuu, *sînt utilizabile şi intervalele armonice cu un element dublat.* Este de dorit însă ca intervalul gol de cvintă, dublat cu unul din elementele sale *să nu fie situat, pe cît e posibil, pe timp accentuat.* În ceea ce priveşte unisonul sau octava la trei voci, ele se vor aplica doar la început şi în încheiere. Pe parcurs, datorită sonorităţii precare, se recomandă evitarea lor.

Barocul, renunţînd la preferinţa pentru acordurile în stare directă şi abordînd des răsturnările lor, elimină în bună parte nu numai caracterul colţuros al vocilor din bas, dar totodată şi al întregii structuri armonice, care, pierzîndu-şi astfel simplitatea şi oarecum rigiditatea renascentistă, devine mai maleabilă şi uneori poate mai puţin transparentă. În momentele lor cadenţiale, D şi T vor fi situate *în stare directă*, pentru a putea acţiona cu maxim efect. În cazul răsturnării întîi a acordului, problema dublării va fi dirijată în primul rînd *de solicitările lineare, iar în cazul răsturnării a doua se dublează, de preferinţă, basul.*

---

[1] În afara acordurilor de septime şi none dominante, ca rezultat al suprapunerii de trei şi patru terţe, în creaţia bachiană, intervin — precum vom vedea — nu numai acorduri de none pe trepte diferite, dar şi acordul rudimentar de undecimă şi tredecimă.

Scanned with OKEN Scanner

Prin amplificarea structurii sporește, firește, posibilitatea strecurării cvintelor și octavelor paralele. Se recomandă deci, în scopul evitării lor, aplicarea cît mai deasă *a mișcării contrare între voci.* În ceea ce privește cvintele, repetăm *se vor evita doar cvintele perfecte paralele.* Putem face abstracție de interdicțiile tratatelor vechi privind cvintele și octavele ascunse dat fiind că ele survin uneori chiar și în polifonia renascentistă. Desigur simțul măsurii va avea și în acest domeniu un rol determinant, evitîndu-se eventualele abuzuri. Recomandarea ca, în cazul cvintelor și octavelor *directe* între vocile extreme, vocea superioară să progreseze treptat, iar cea inferioară prin salt, în structura la mai multe voci pălește din ce în ce mai mult, fiind de fapt nesocotită în creația bachiană. *În mod practic, această problemă nu va putea afecta nicidecum postulatele primatului linear.* În ceea ce privește tratarea sensibilei, în principiu, ea nu se dublează, și se rezolvă treptat sau printr-un salt inferior de terță, *totuși, Bach nu evită uneori dublarea ei, mai ales în cazul duratelor scurte, neaccentuate.* Survine însă dublarea ei și cînd este accentuată. Atunci una din sensibile se rezolvă ascendent treptat, iar a doua evoluează fie treptat descendent (chiar cromatic), fie printr-un salt în sens contrar.

Scanned with OKEN Scanner

II. TRATAREA DISONANȚEI ÎN CONTRAPUNCTUL LA TREI VOCI [1]

Problema tratării disonanței în contrapunctul la mai multe voci în creația bachiană este determinabilă *doar principial,* în coordonatele ei esențiale ; exemplificativ însă ea rămîne în complexitatea și varietatea ei imensă, *de necuprins,* constituind, probabil, motivul principal al neabordării ei pînă acum. Aceste aspecte inepuizabile ni se vor releva doar treptat, printr-o vastă și neobosită analiză filologică în contextul lor multiplu, ce pot nedumeri, sau deruta chiar, pe începătorul buimăcit. Familiarizîndu-ne însă cu mecanismul aplicării lor în complexitatea lor, vom putea stăpîni din ce în ce mai sigur acest mijloc indispensabil artei polifonice. Reușita acestui deziderat este în funcție de forța de concentrare, de pasiunea, de inventivitatea și munca susținută pe care o investim în atingerea scopului urmărit. Principiile călăuzitoare ale tratării disonanței la mai multe voci fiind identice în fond cu cele expuse la două voci, nu le vom repeta, limitîndu-ne, într-un spațiu cît mai restrîns, doar la tratarea aspectelor specifice, rezultînd din sporirea vocilor în structura polifonică.

a) DISONANȚELE MELODICO-ORNAMENTALE

1. NOTA DE PASAJ

A

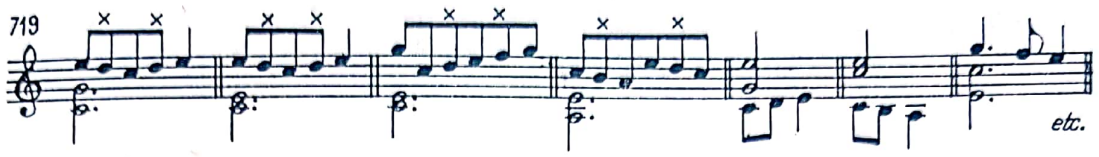
Nota de pasaj plasată într-un acord va spori considerabil posibilitățile diversificării ei.

Să începem cu aplicarea notelor de pasaj simple, neaccentuate sau accentuate, în starea directă și în răsturnarea I a acordului, sau în cadrul unui interval armonic, cu un element dublat :

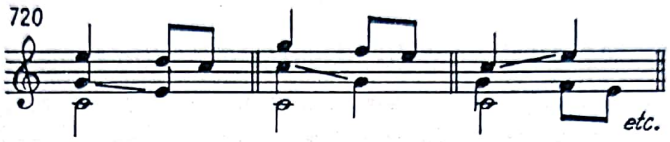
---

[1] Reluarea — pe cît posibil succint — a aspectelor disonanței, expuse larg în contrapunctul la două voci, *de astă dată în cadrul structurii plurivocale, în cadrul acordului* poate părea unora de prisos, neantrenant chiar ; practica noastră pedagogică însă ne atestă că ea este *indispensabilă* în ciuda unei monocromii oare-

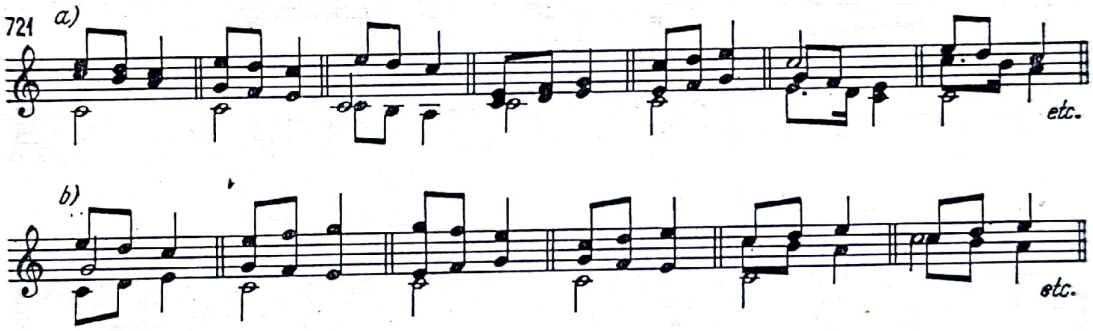
Scanned with OKEN Scanner



Nota de pasaj poate fi însoțită de dislocarea prin salt al unuia dintre elementele acordului :



În afara notelor de pasaj simple se pot obține și note de pasaj duble, fie cu durate egale, sau inegale în mișcare paralelă (*a*) și contrară (*b*).



Elementul armonic, în cazul de față fundamentala, poate executa o mișcare de pendulare la octavă simultan cu notele de pasaj, înăsprind astfel disonanța obținută :

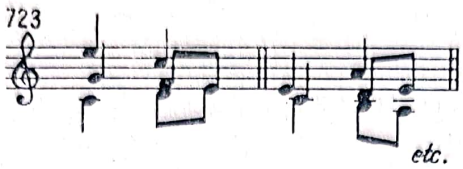
---

care, datorită aspectelor și implicațiilor ei noi. (Vom omite însă de astă dată exercițiile preliminare !) *Să începem studiul disonanței deci cu această convingere fermă*, afectîndu-i, desigur, un spațiu considerabil mai redus.

Scanned with OKEN Scanner

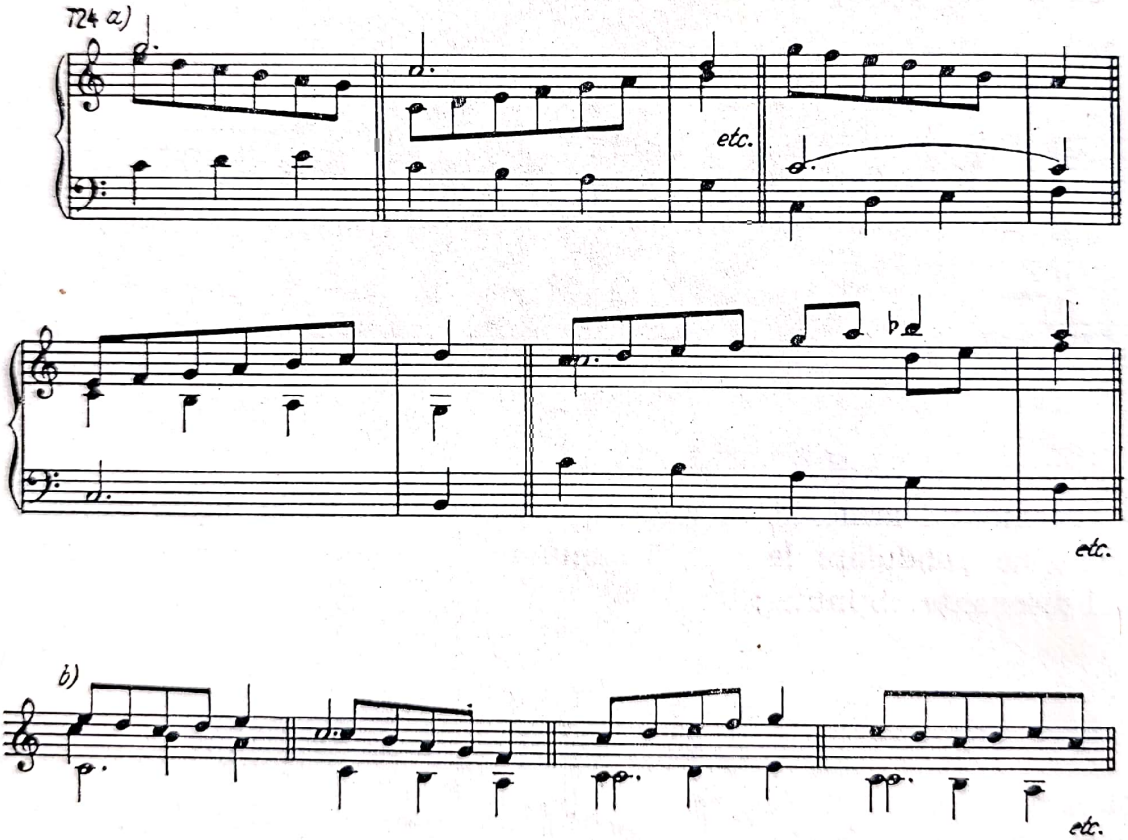
Note de pasaj duble în mișcarea contrară, însoțite de dislocarea prin salt a elementului acordic.

723



Notele de pasaj duble cu durate inegale, completate de un element al acordului, se pot desfășura fie în mișcare contrară *(a)*, fie directă *(b)*, generînd, în cazul din urmă, secunde, septime sau none paralele între cele două voci care le etalează :

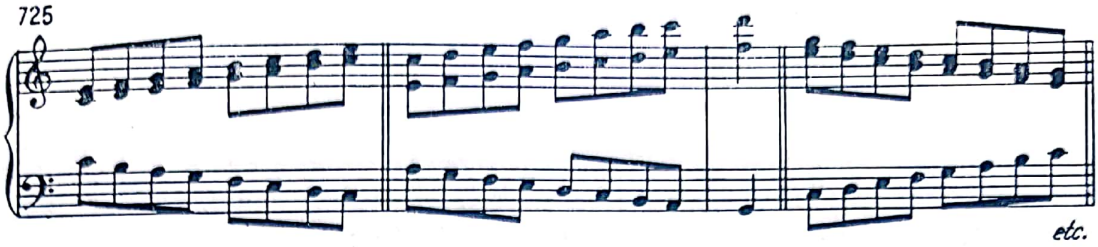
724 *a)*



Notele de pasaj triple în durate egale se obțin prin mișcarea paralelă a două voci față de mișcarea contrară a vocii a treia. Momentul inițial și final va fi consonant, sau semidisonant, iar între ele se pot plasa disonanțe variate consecutive :

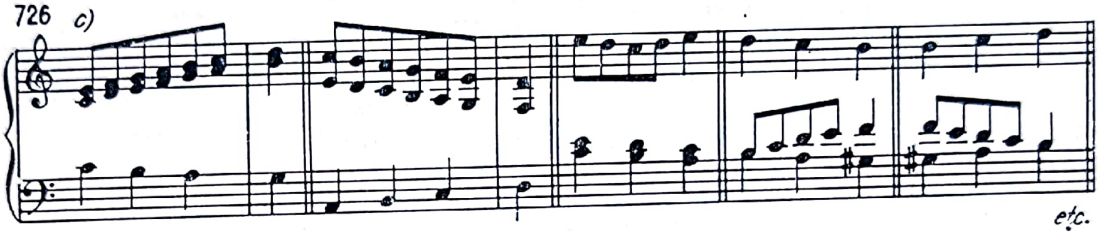
Scanned with OKEN Scanner

725



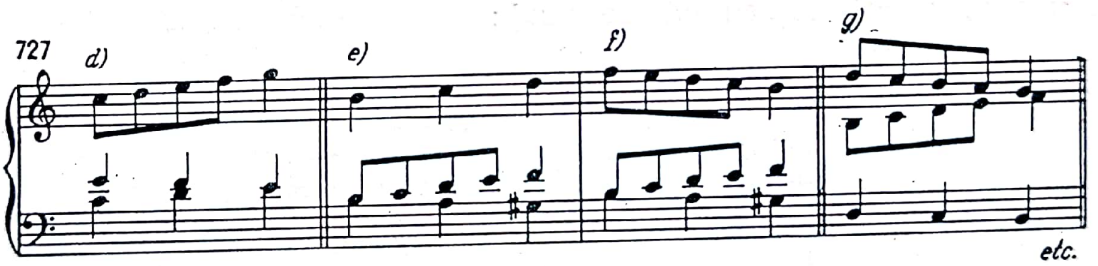
Notele de pasaj triple în durate inegale pot evolua fie două voci în mișcare paralelă față de vocea a treia în sens contrar (*c*),

726 *c)*

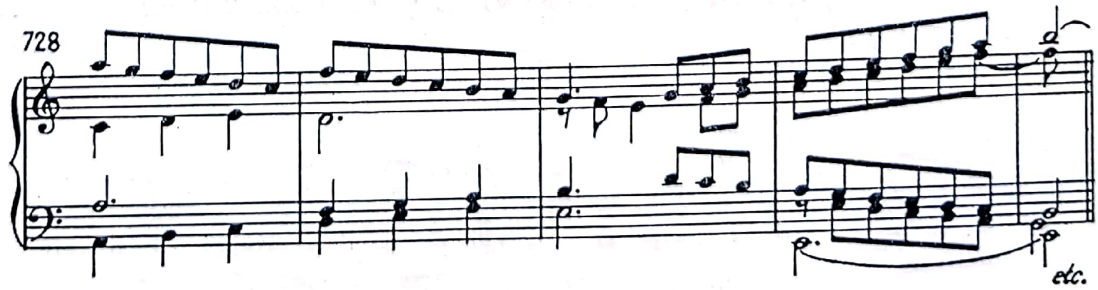


fie două voci, în durate egale, în mișcare contrară între ele. În cazul acesta, mișcarea contrară se poate efectua atît la vocile cu duratele mai lungi (*d*, *e*) cît și la cele cu durate mai scurte (*f*, *g*) :

727 *d)* *e)* *f)* *g)*



728

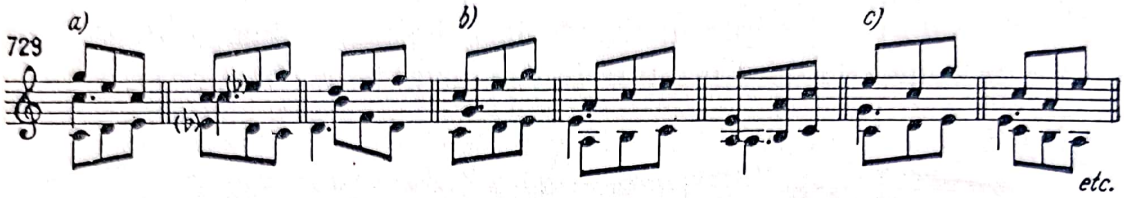


Scanned with OKEN Scanner

B

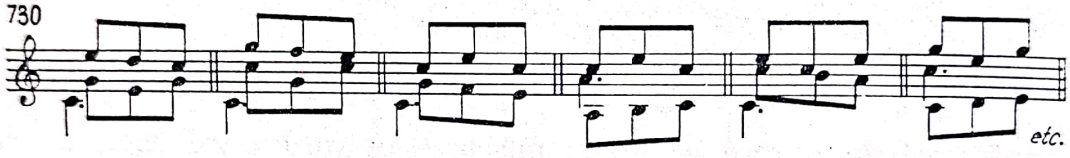
În continuare, vom asocia nota de pasaj simplă cu o notă ținută și cu o voce descompunînd figurativ acordul, în durate egale, atît în mișcare contrară (*a*) cît și în cea directă (*b*), sau mixtă (*c*) :

729



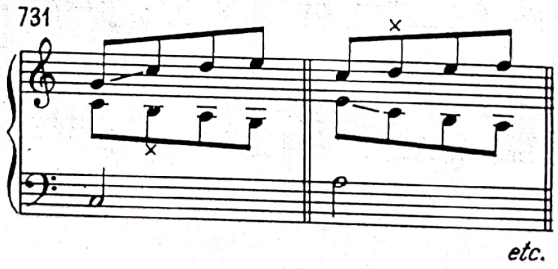
Alternînd numai două elemente ale acordului :

730



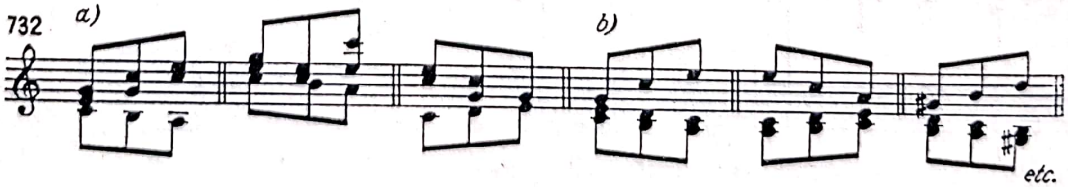
Alternarea, firește, nu este obligatoare ; saltul la elementul din acord poate să coincidă cu nota de pasaj :

731



Nota de pasaj simplă poate fi asociată și cu două sunete figurative (*a*) sau invers (*b*) :

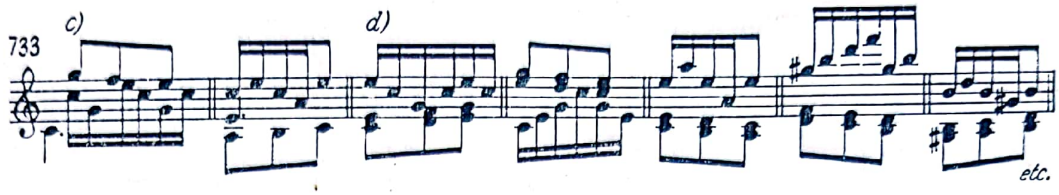
732



Scanned with OKEN Scanner

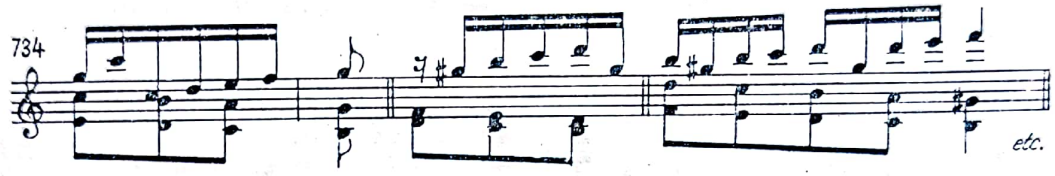
Asociind descompunerea figurativă a acordului. *în durate inegale* cu nota de pasaj simplă (*c*) și dublă paralelă (*d*) :

733



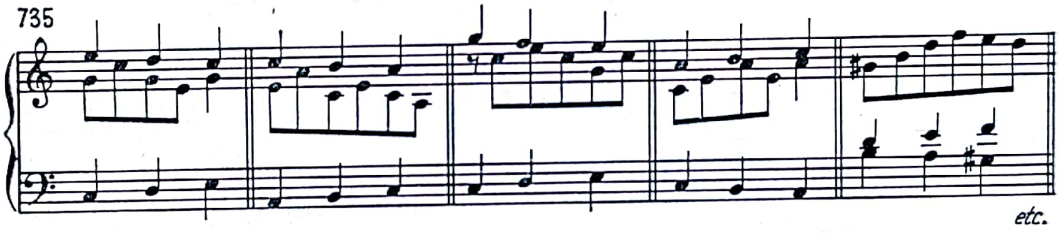
Intercalînd și note de pasaj între elementele acordului descompus :

734



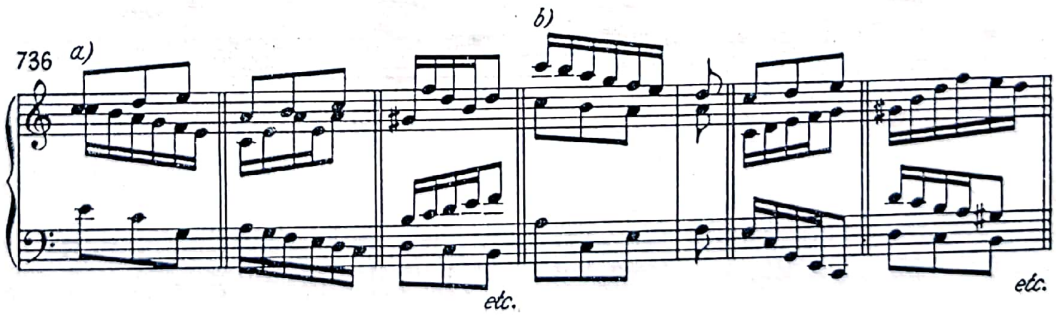
Să asociem *note duble de pasaj,* în durate egale, în mișcare contrară, cu o voce figurativă în durate mai mici :

735



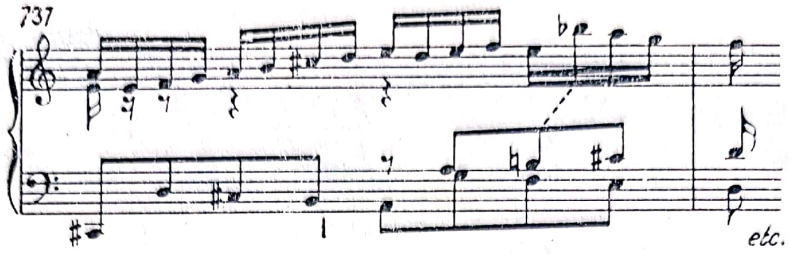
Note duble de pasaj, în durate inegale, fie în mișcare contrară (*a*), fie directă (*b*), asociate cu o voce figurativă :

736



Iată apariția *simultană,* în minor, a treptei VI naturale și alterate coborîtor prin asocierea notei duble de pasaj, în mișcare contrară cu elemente figurative ale acordului de nonă dominantă :

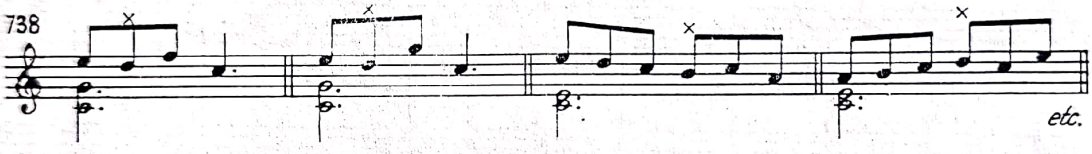
Scanned with OKEN Scanner



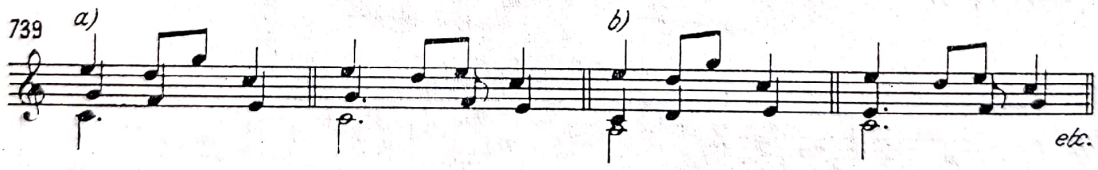
C

Nota de pasaj, *introdusă, sau rezolvată prin salt,* va facilita simţitor în primul rînd gradul de suplețe a vocilor :

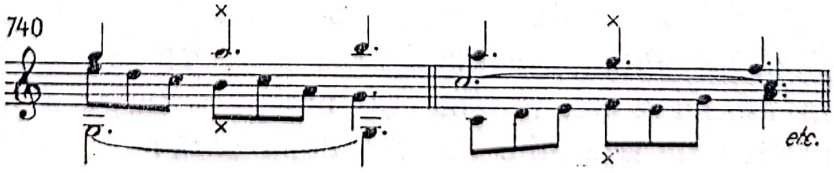
1) Nota de pasaj *rezolvată prin salt* în cadrul unui acord :



Asocierea unei note simple de pasaj cu una rezolvată prin salt, atît în mișcare paralelă (*a*) cît și în cea contrară (*b*) :



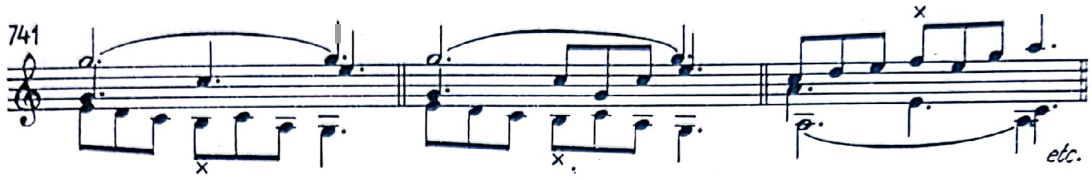
Nota de pasaj rezolvată prin salt, asociată cu o notă simplă de pasaj în durate inegale, va spori totodată nuanțarea sonorității verticale :



Scanned with OKEN Scanner

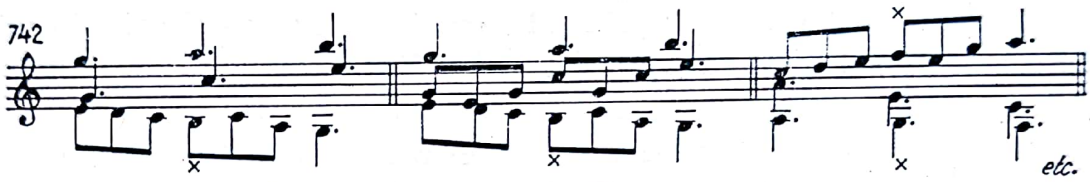
Notă de pasaj rezolvată prin salt și descompunerea figurativă a trisonului :

741



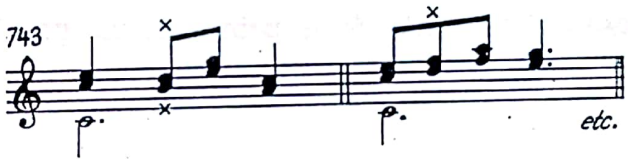
Vocea a treia poate efectua și ea note melodice, îmbogățind din ce în ce mai mult structura polifonică :

742



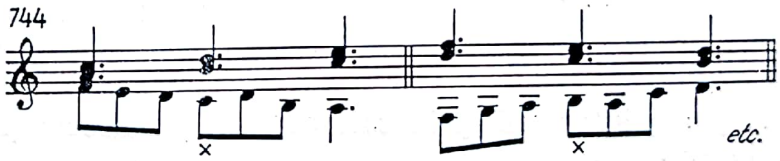
Notele de pasaj duble paralele, rezolvate prin salt vor prilejui și ele diversificarea sonorității :

743



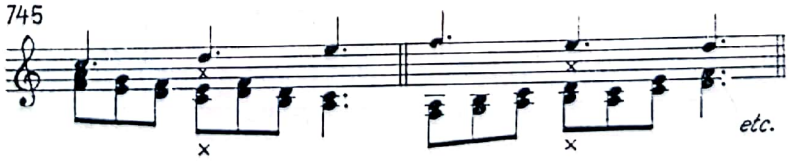
Note de pasaj duble asociate cu una rezolvată prin salt :

744



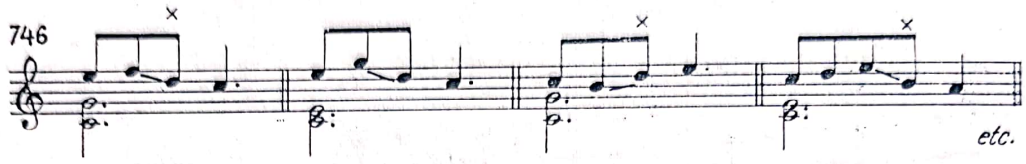
Notele de pasaj duble, rezolvate prin salt — fiind accentuate — îmbinate cu una simplă vor reliefa asperități și mai evidente :

745



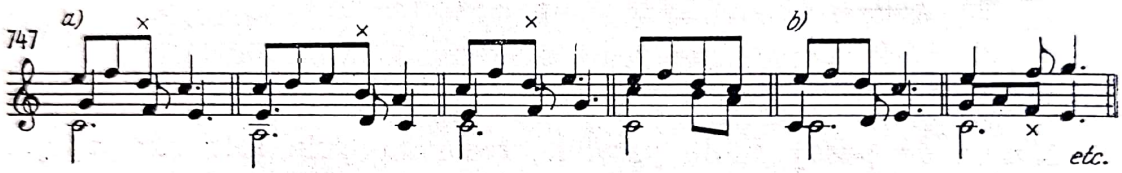
Scanned with OKEN Scanner

2) Notă de pasaj *introdusă prin salt*, în cadrul unui acord în stare directă :

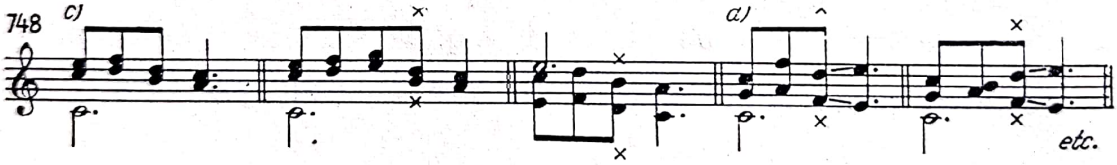


Celelalte voci, ca și în cazurile precedente, pot efectua disonanțe cu funcțiuni verticale diferite.

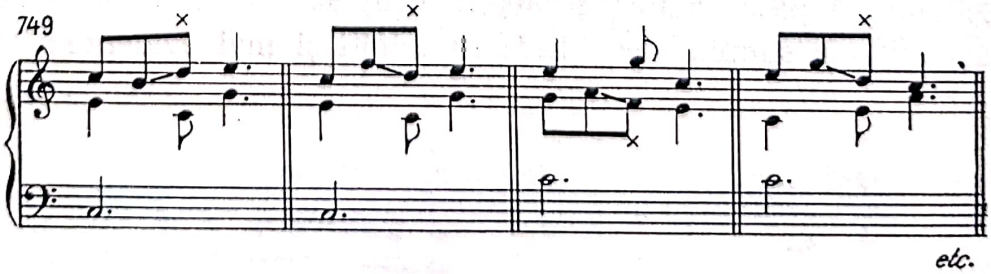
Notă de pasaj introdusă prin salt combinată cu una simplă, în mișcare paralelă (*a*) și contrară (*b*) :



Note de pasaj duble introduse prin salturi paralele (*c*) și contrare (*d*) :



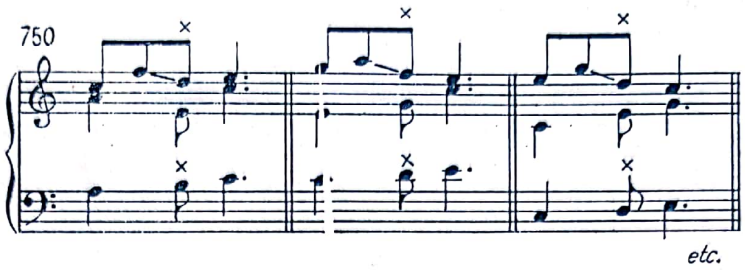
Notă de pasaj introdusă prin salt asociată cu descompunerea figurativă a trisonului :



Scanned with OKEN Scanner

Vocea a treia poate efectua și ea note ornamentale :

750



etc.

Exerciţii practice. Aspectele problemei, precum se vede, sînt multiple, implicînd o vastă și multilaterală complexitate. Se va analiza cu atenție materialul expus pentru a-l asimila cît mai bine, fiind conștienți *că mînuirea suverană a disonanţelor constituie premisa indispensabilă a muncii noastre viitoare.* Recomand să se transpună la pian aceste exemple în cît mai multe tonalități pentru a se *însuși mecanismul aplicării lor, renunţînd, de astă dată, la construirea unor exerciţii preliminare secvenţiale,* asemănătoare celor de la contrapunctul la două voci.

Aceste sugestii vor fi aplicate la sfîrșitul tuturor capitolelor tratării disonanţelor ce vor urma !

2. NOTA DE SCHIMB

Nota de schimb va prilejui de asemenea obținerea, în cadrul contrapunctului la trei voci, a unor conglomerate noi și variate, dată fiind posibilitatea sporită a aplicării ei în ipostaze diferite.

A

Notă de schimb diatonică simplă neaccentuată și accentuată în cadrul unui trison, sau al unui interval armonic :

751

etc.

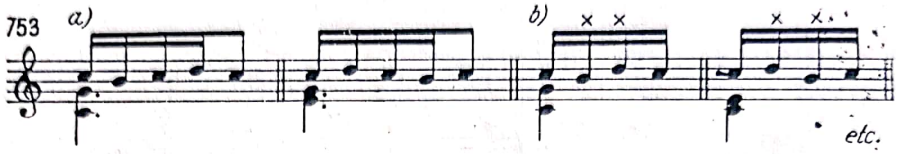
Notă de schimb într-un acord de septimă dominantă și micșorată :

752

etc.

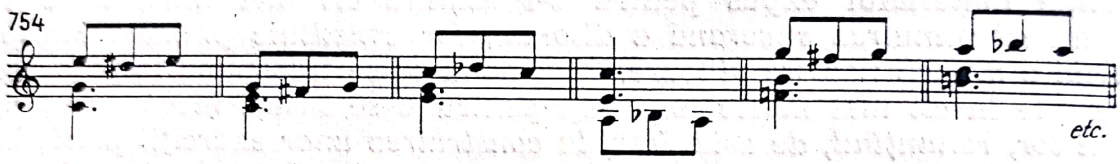
Note de schimb alternative succesive cu (*a*), *sau fără revenire la consonanța inițială* (*b*) :

753 *a)* *b)* etc.



Notă de schimb alterată în cadrul unui trison sau al unui acord de septimă :

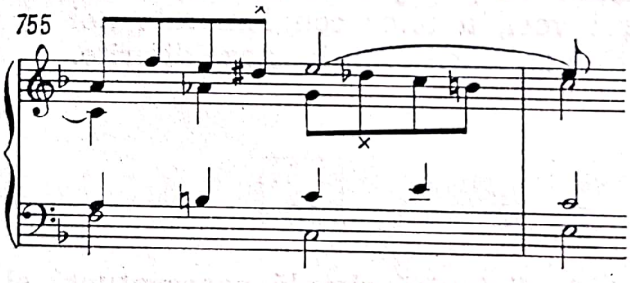
754 etc.



Același sunet e pasibil de alterări în sens contrar la voci diferite :

Arta fugii (Fuga IV)

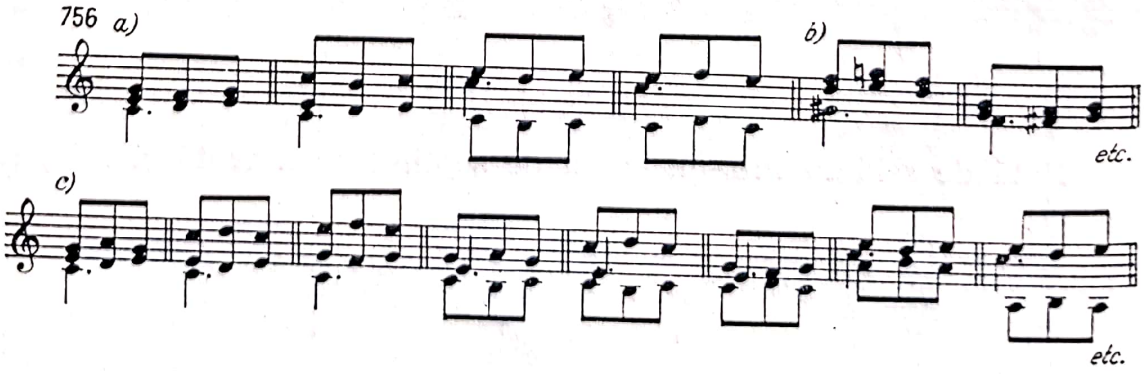
755



Note duble de schimb paralele în cadrul unui trison (*a*) sau al unui acord de septimă dominantă sau micșorată (*b*), apoi în sens contrar (*c*) :

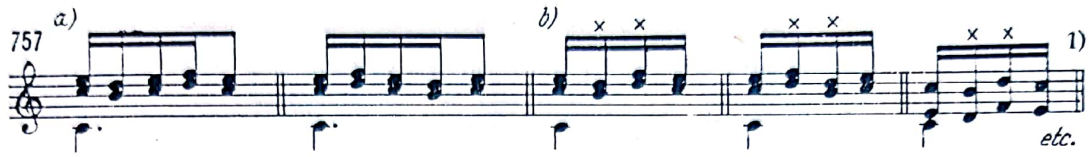
756 *a)* *b)* etc.

c) etc.

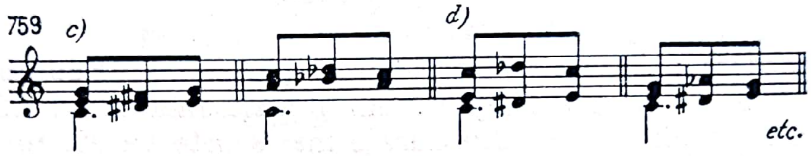


Scanned with OKEN Scanner

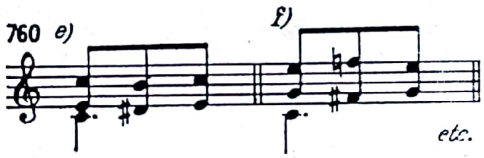
Note de schimb duble alternative, succesive *cu* (*a*) *sau fără revenire la consonanța inițială* (*b*) :



Note duble de schimb alterate paralele (*c*) și în sens contrar (*d*) :



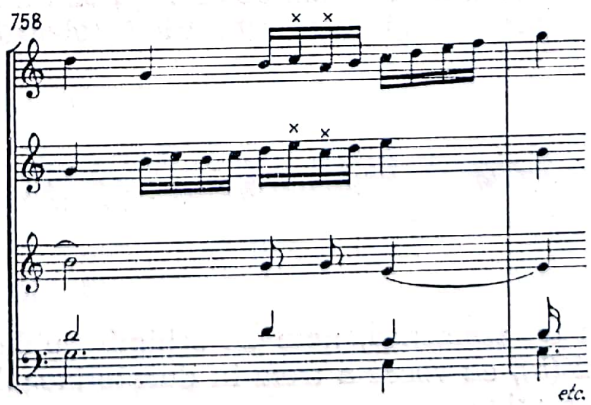
Note de schimb duble, mixte — una fiind alterată — în mișcare paralelă (*e*) și contrară (*f*) :



Este posibilă și tratarea tuturor celor trei sunete ca note de schimb.

---

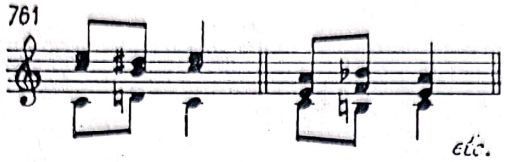
[1] Geneza fenomenului nu aparține Barocului, necum lui Bach. E de obîrșie renascentistă : *Gesualdo di Venosa* (1560—1613) *Già piansi nel dolore.*



Scanned with OKEN Scanner

În cazul acesta putem aplica și note de schimb alterate simultan cu sunetul nealterat al vocii a treia :

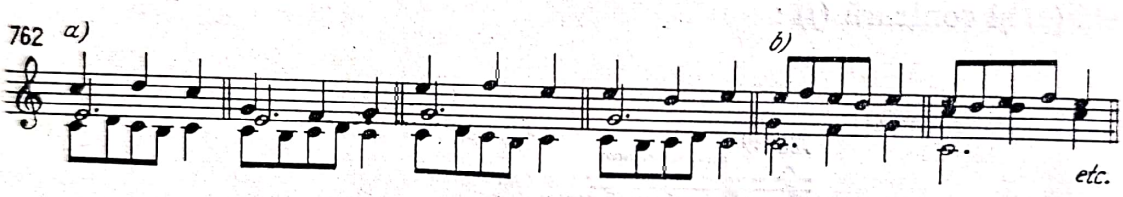
761



B

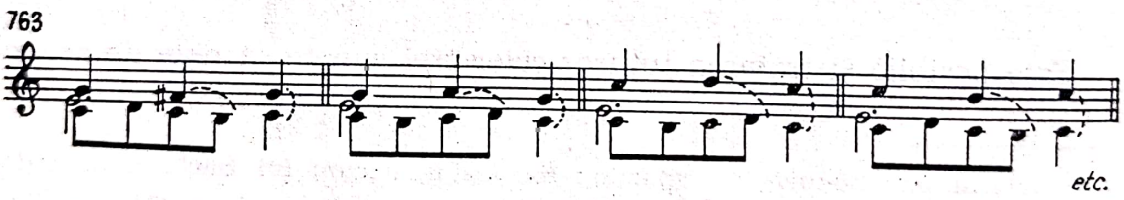
Să procedăm acum la aplicarea notelor duble de schimb în durate inegale. În timp ce vocea compusă din durate mai lungi efectuează o singură turnură, cealaltă voce din durate mai scurte va efectua două turnuri, în sens alternativ. În acest caz, prima turnură poate să coincidă cu sensul turnurii vocii compuse din durate mai lungi (*a*) sau poate debuta în sens invers (*b*) :

762 *a)* *b)*



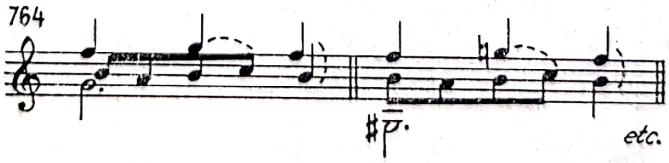
A se evita :

763



În cadrul unui acord de septimă dominantă sau micșorată însă, succesiunea de cvintă perfectă și micșorată fiind tolerată, procedeul este utilizabil :

764

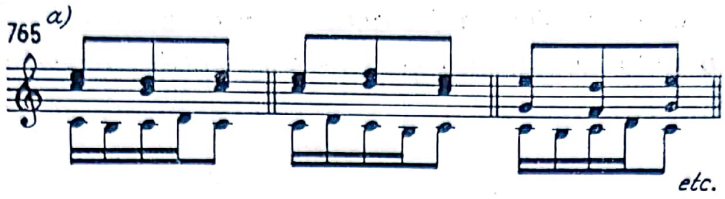


Se pot asocia de asemenea, note de schimb duble paralele (*a*), sau în mișcare contrară (*b*), cu vocea a treia în durate inegale, efectuînd două note de schimb alternative.

Scanned with OKEN Scanner

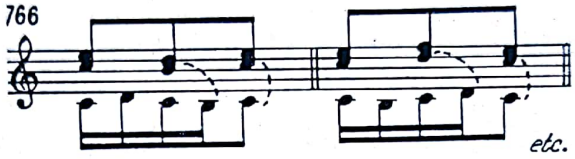
În mișcare paralelă :

765 a)



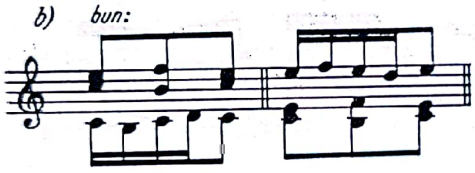
A se evita intervalele paralele prohibite :

766

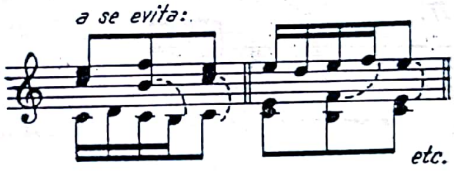


În mișcare contrară :

767
b) bun:

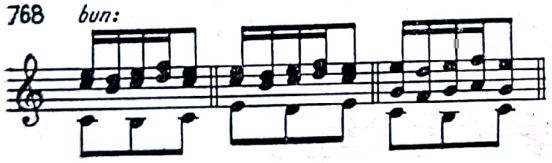


a se evita:

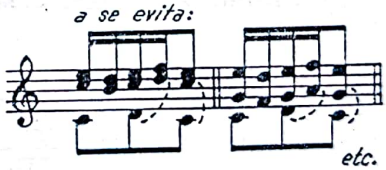


Aplicînd raportul inversat al duratelor :

768 bun:



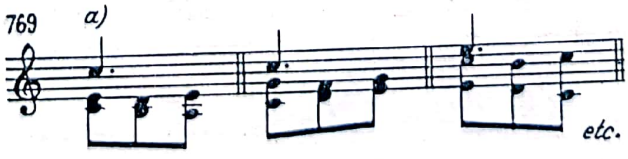
a se evita:



C

Să asociem nota *de schimb* cu *nota de pasaj*, atît în durate egale (*a*) cît și inegale :

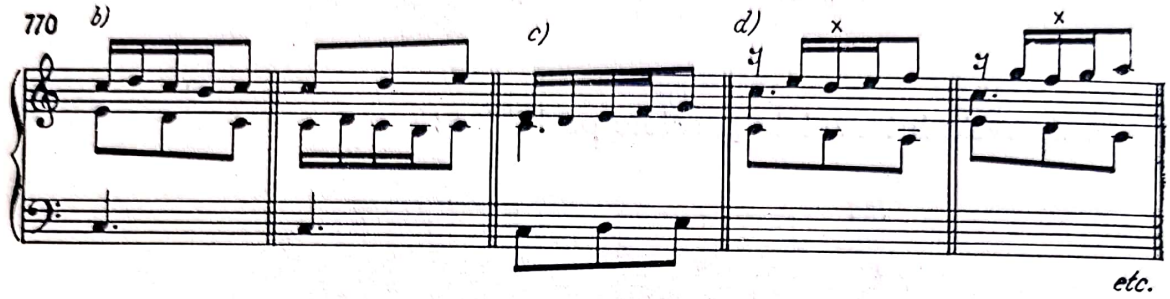
769 a)



Scanned with OKEN Scanner

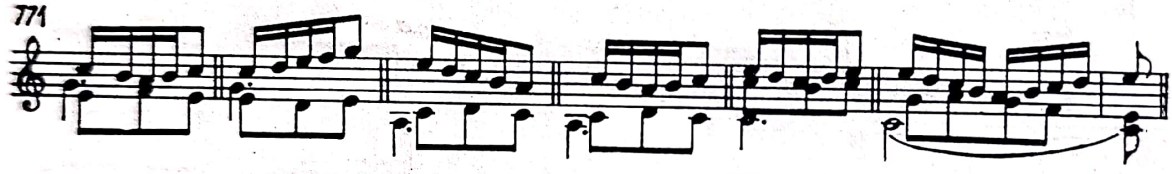
În cazul duratelor inegale, rolul vocilor poate alterna : nota de pasaj poate fi distribuită la vocea cu durate mai lungi ; în acest caz, vocea cu durate mai scurte va efectua fie două note de schimb în sensuri alternative (*b*), fie o notă de schimb și o notă de pasaj neaccentuată (*c*) sau accentuată (*d*) :

770



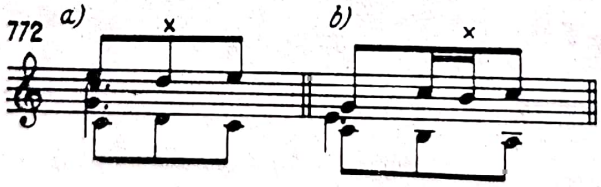
sau vocea cu durate mai lungi execută turnura, în timp ce notele de pasaj alternative sau în același sens sînt situate în vocea cu durate mai scurte :

771



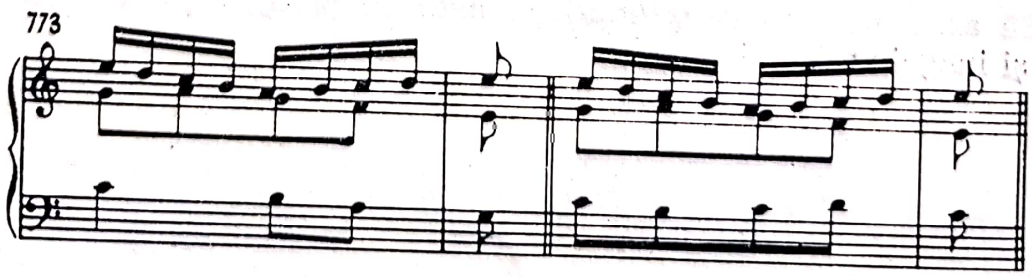
Disonanța obținută poate fi și dublată în sens contrar, fie cu funcțiuni verticale identice *(a)*, fie diferite *(b)*. În cazul din urmă, prin dublare obținem o notă de pasaj și o notă de schimb :

772



Vocea a treia va putea efectua și ea, prin mers treptat, note melodice :

773



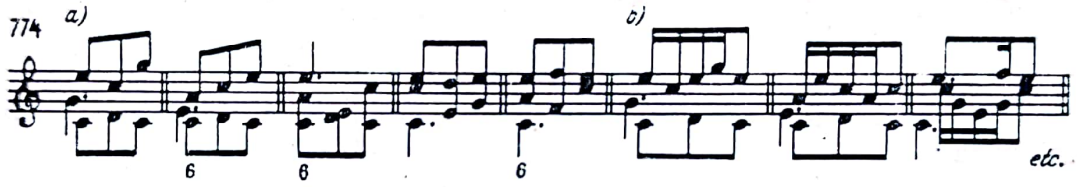
Firește și în acest caz vom veghea, ca să nu se strecoare cvinte și octave paralele.

Cazurile expuse mai sus, rezultînd din simultaneitatea sunetelor cu funcțiuni verticale diferite, merită o analiză atentă, în pofida unor dificultăți aparente, fiindu-ne necesare însușirii măiestriei scriiturii polifonice.

D

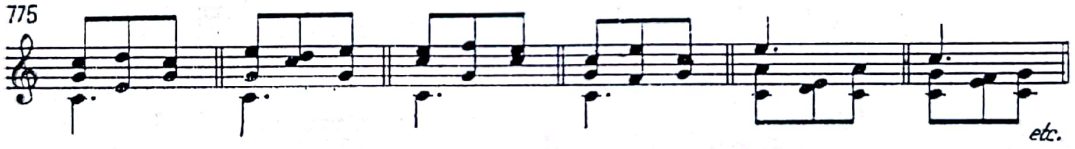
Continuînd tratarea notelor de schimb în diferite asocieri, se va aplica nota de schimb simultan cu descompunerea figurativă a acordului, atît în mișcări cu durate egale (*a*) cît și cu durate inegale (*b*), obținînd noi și abundente posibilități ale îmbogățirii structurii polifonice :

774



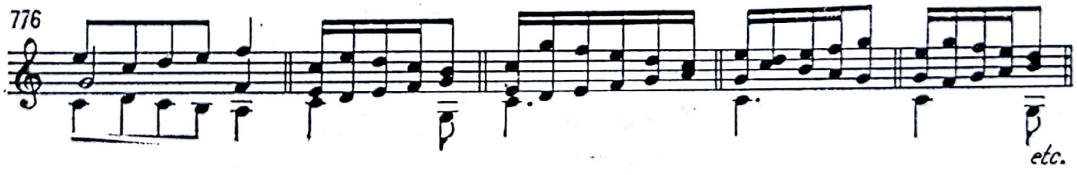
Descompunînd numai două elemente ale acordului :

775



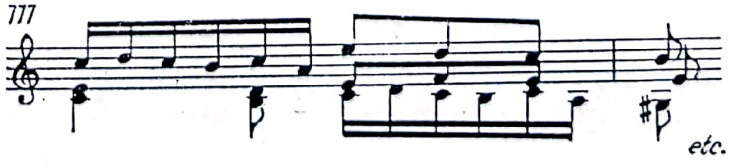
intercalînd și note de pasaj, în mișcarea contrară, între elementele armonice :

776



îmbinînd diferite elemente expuse :

777



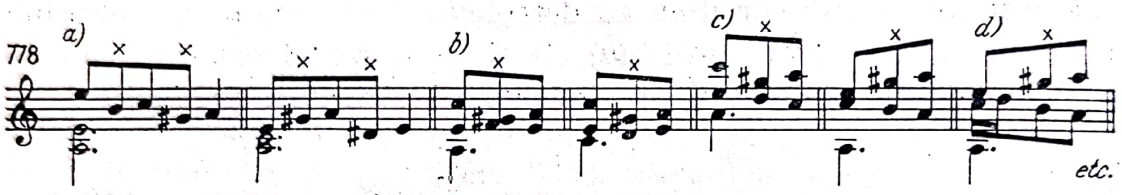
Scanned with OKEN Scanner

Recomand continuarea acestui procedeu de asociere a diferitelor elemente cunoscute, într-un spațiu restrîns.

E

1) Vom prezenta note de schimb *introduse prin salt,* diatonice și alterate pe partea neaccentuată a timpilor în sens ascendent și descendent (*a*). În exemplu *b*, ea este asociată de o notă de schimb, în *c*, de o notă de pasaj, iar în *d*, de o notă de pasaj introdusă prin salt :

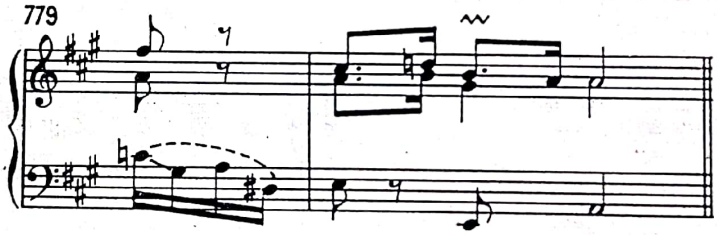
778



Consonanței pregătitoare i se poate substitui și septima și nona dominantă :

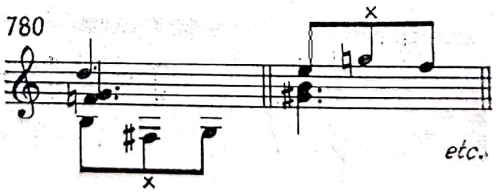
Invenţiunea la trei voci în La

779



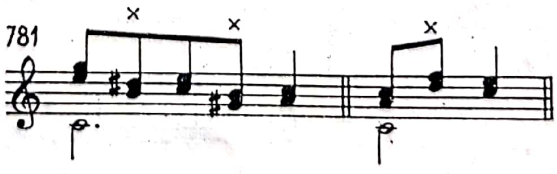
În acordul de septimă dominantă sau micșorată :

780



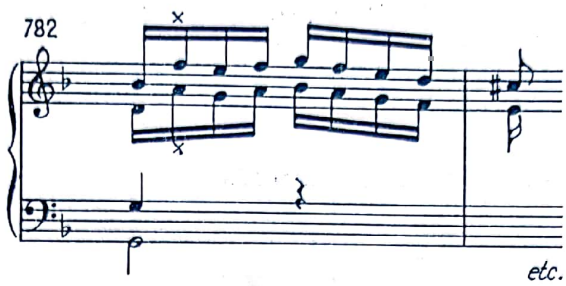
Notele duble de schimb introduse prin salt :

781



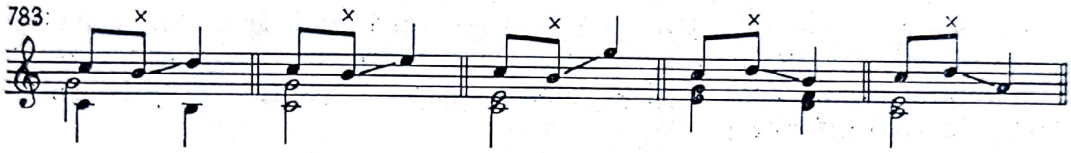
Scanned with OKEN Scanner

782



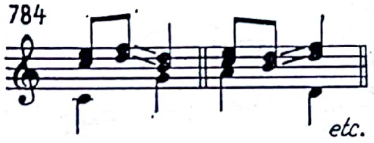
2) Note de schimb *rezolvate prin salt* — tot neaccentuate — în sens ascendent sau descendent :

783



Note duble rezolvate prin salt :

784

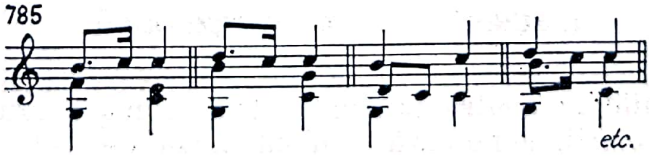


Note de schimb *nepregătite şi rezolvate prin salt* se întrebuinţează, precum ştim mai mult la trei şi mai multe voci. A se vedea exemplele citate în partea I. (pag. 149, 154.)

3. NOTA ANTICIPATĂ

Notă simplă anticipată treptată ascendentă şi descendentă :

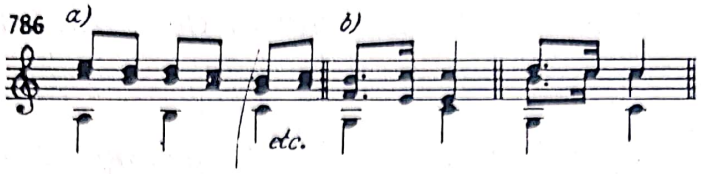
785



Note duble anticipate se pot efectua fie în sens paralel (*a*) fie contrar (b). În cazul din urmă articularea lor pe joncţiunea acordică se impune cu evidenţă :

Scanned with OKEN Scanner

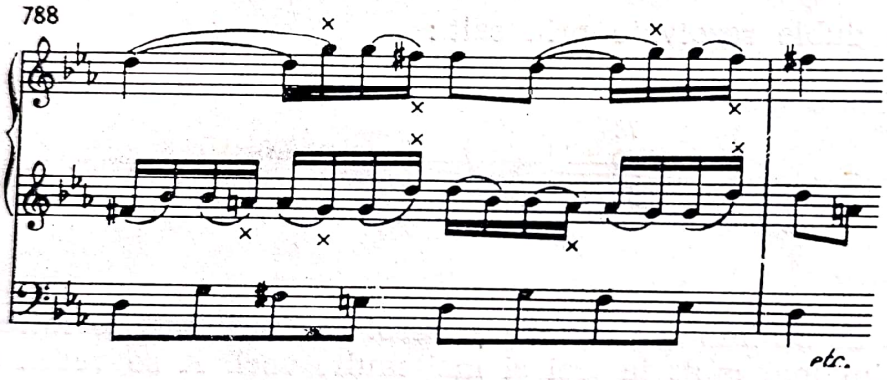
Scanned with OKEN Scanner

786 

Ele pot avea uneori și durate diferite :

787

În afara notei anticipate treptate — cea mai frecvent întrebuințată — ea se utilizează și prin salt. Prezentăm un fragment din *Trio nr. 10 pentru orgă*, care conține note anticipate treptate și prin salt, simultane, la voci diferite :

788 

La vocea superioară întîlnim o notă anticipată prin salt de cvartă ascendentă, împreună cu nota anticipată treptat descendentă a vocii mediane :

b) DISONANȚELE EXPRESIVE

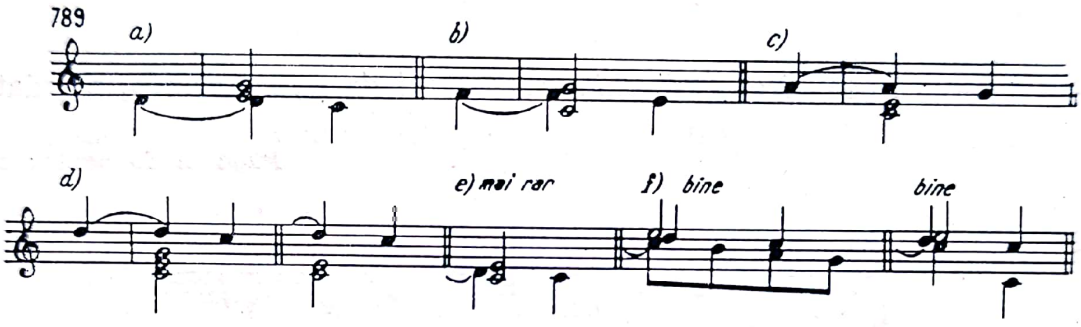
1. SUSPENSIUNEA (ÎNTÎRZIEREA)

Suspensiunile în contrapunctul la trei și mai multe voci, datorită amplificării structurii, generează o nouă sursă de îmbogățire policromă a structurii polifonice, prilejuind obținerea unor sonorități, cu mult mai variate și mai aspre, totodată. Cunoscînd și asimilînd aplicarea lor în contrapunctul la două voci, sarcina noastră de astă dată va fi mai ușoară și ne va permite o expunere sumară, concentrîndu-ne *numai asupra as-*

pectelor specifice rezultînd, din sporirea vocilor. Considerăm însă utilă o recapitulare scurtă din partea cititorului, a principiilor expuse la contrapunctul la două voci, spre a evita unele eventuale neînțelegeri, sau nedumeriri, ce s-ar putea ivi în cursul expunerii ce urmează.

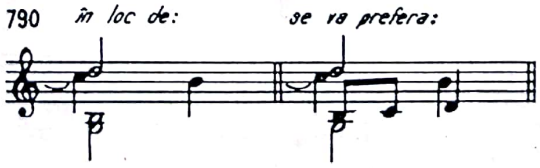
A

1) Întîrzierea pregătită a elementelor unui trison în stare directă, a fundamentalei (*a*) a terței (*b*), a cvintei (*c*), și a octavei (*d*) :

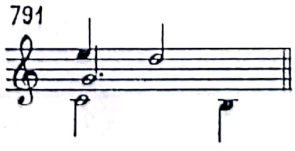


Întîrzierea fundamentalei unui trison micșorat este de asemenea utilizabilă. În afara cazului *d* — întîrzierea de 9—8 — este de preferat ca sunetul întîrziat *să nu fie cuprins*, dublat deci în cadrul unui acord în stare directă. În cazul întîrzierii de 2—1 este de preferat ex. *f* (față de *e*).

În ceea ce privește întîrzierea sensibilei, e de preferat ca ea să nu fie dublată, cu toate că Bach, uneori, nu evită nici această soluție, ca dovadă a detașării sale de orice dogmă rigidă, preconcepută :



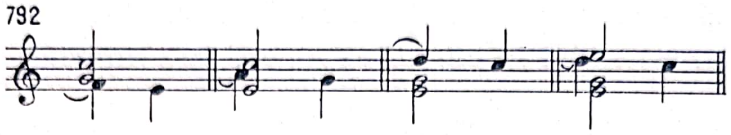
În măsură ternară, întîrzierea se poate efectua și pe timpul al doilea, iar rezolvarea pe timpul trei :



Scanned with OKEN Scanner

În cazul unui acord în răsturnarea I se obțin următoarele întîrzieri:

792



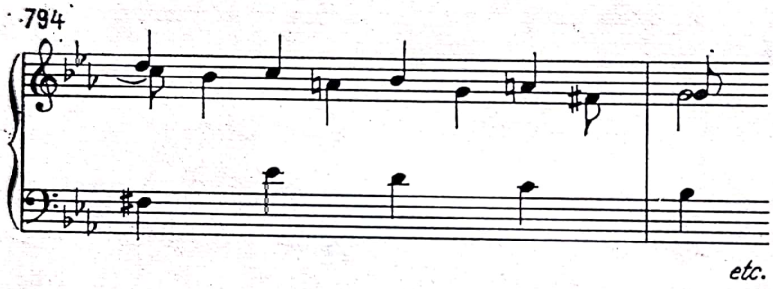
În răsturnarea II se poate întîrzia fie cvarta, fie sexta :

793

Uneori Bach efectuează *chiar succesiuni de* $\frac{6}{4}$, cu cvarte întîrziate :

Fuga în do pentru orgă

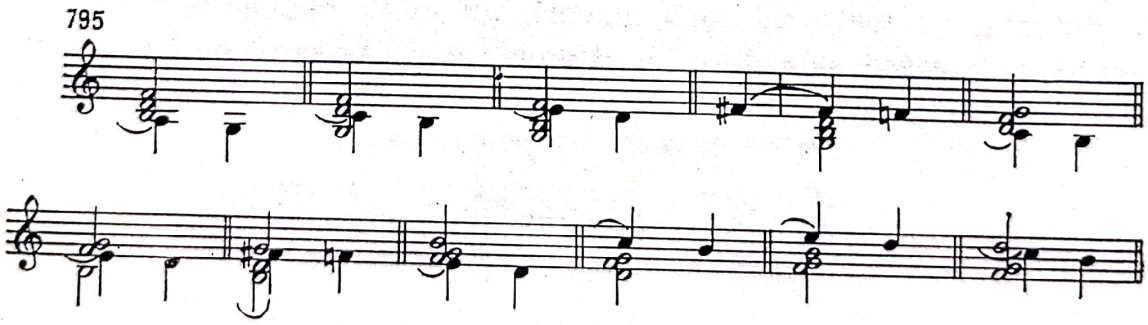
794



etc.

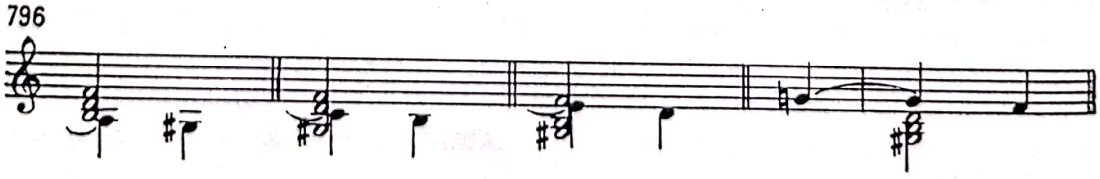
2) Întîrzierea elementelor unui acord de septimă dominantă în stare directă și cele trei răsturnări :

795

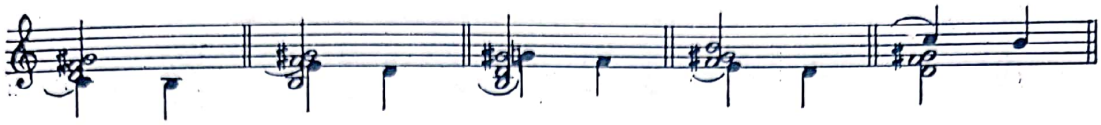


Într-un acord de septimă micșorată :

796

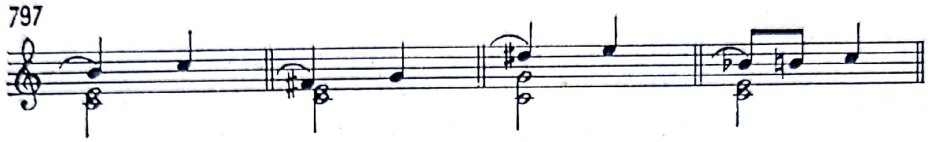


Scanned with OKEN Scanner



3) Este posibilă şi rezolvarea *ascendentă*, diatonică sau alterată şi chiar cromatică a întîrzierii, cu preferinţă la semiton :

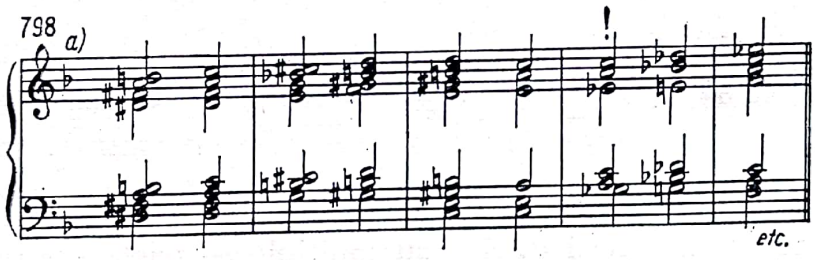
797



Iată rezolvări cromatice ascendente, modulatorice ale septimei, fără (*a*, *b*), sau în cadrul unor întîrzieri multiple (*c*) :

Fantasia cromatica

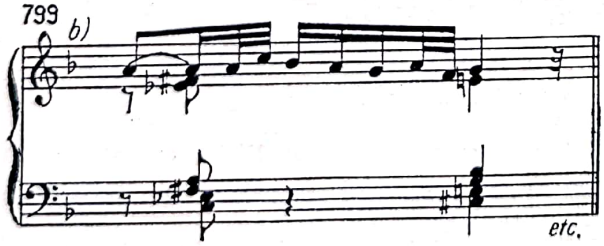
798 *a)*



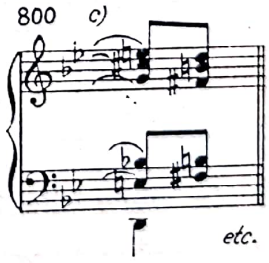
Fantasia cromatica

Fantezia în sol pentru orgă (c)

799 *b)*



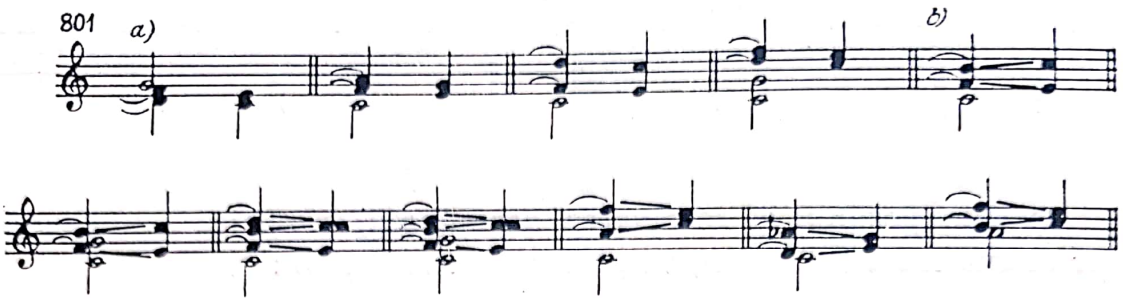
800 *c)*



4) Întîrzierile pot fi duble, triple sau multiple. Rezolvarea lor într-un acord în stare directă se efectuează în sens identic (*a*) sau (*b*) contrar. *Disonanţa de întîrziere nu va fi dublată cu funcţia verticală identică:*

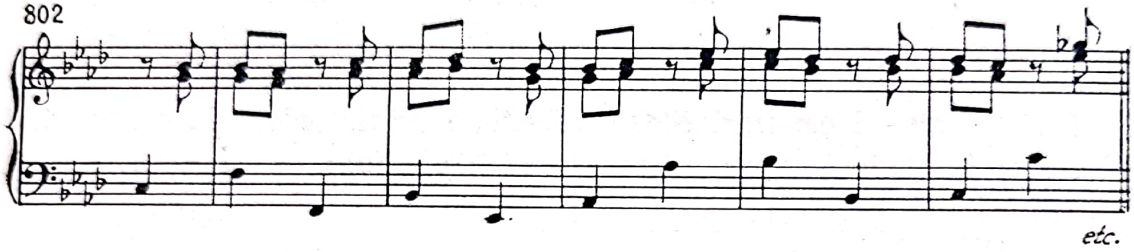
Scanned with OKEN Scanner

801 a) b)



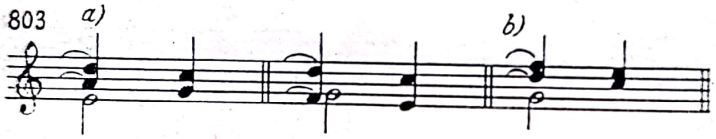
Preludiul la Fuga în fa (W.Kl. II)

802



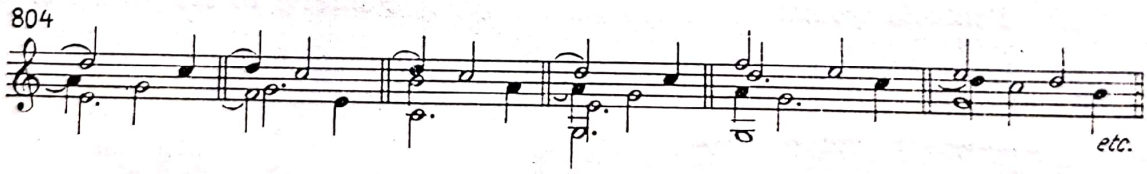
În cazul răsturnărilor I (*a*) și II (*b*) :

803 a) b)



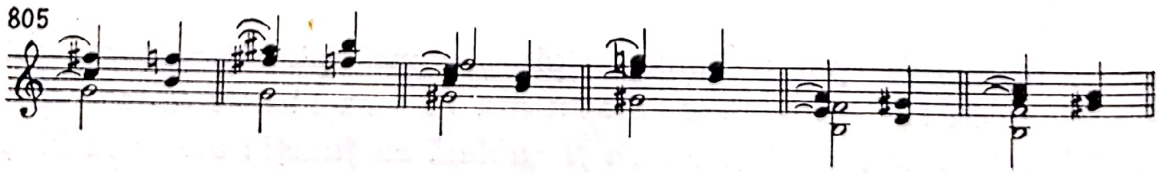
Rezolvarea întîrzierii duble sau multiple se poate efectua și succesiv, asincronic :

804



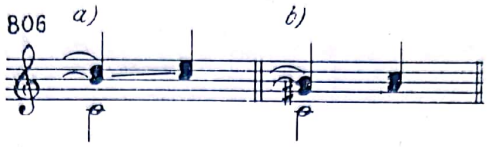
Suspensiunile duble într-un acord de septimă dominantă, sau micșorată, în stare directă și în răsturnarea I se pot rezolva pe semidisonanțe, care la rîndul lor se vor rezolva ulterior :

805

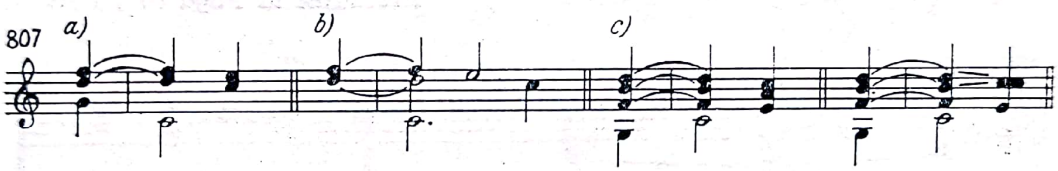


Scanned with OKEN Scanner

În cazul rezolvării ascendente a întîrzierii duble, *cel puțin una se va rezolva la semiton (a)*. Este posibilă însă și rezolvarea ambelor disonanțe la semiton (*b*) :

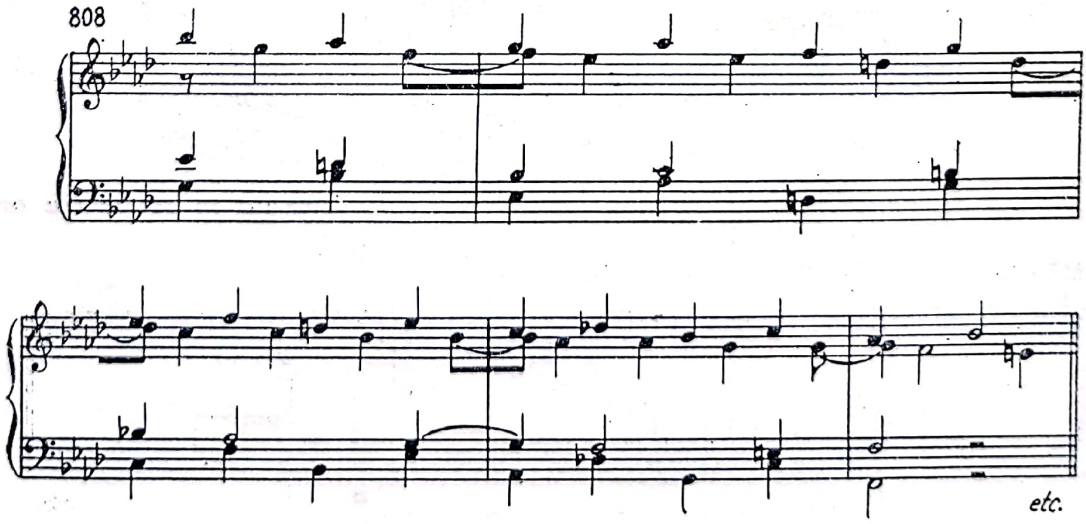


Știm că pregătirea suspensiunii poate fi efectuată în afară de consonanță și *prin semidisonanță*. În cazul suspensiunilor duble, rezolvarea va putea surveni simultan (*a*) sau asincronic (*b*). Rezolvarea simultană a unei întîrzieri triple nu comportă nici o deosebire față de tratarea ei la două voci (*c*) :



Rezolvarea unei disonanțe mai aspre se poate efectua pe diferite acorduri de septime modulatorice, *care se substituie în această ipostază consonanței* :

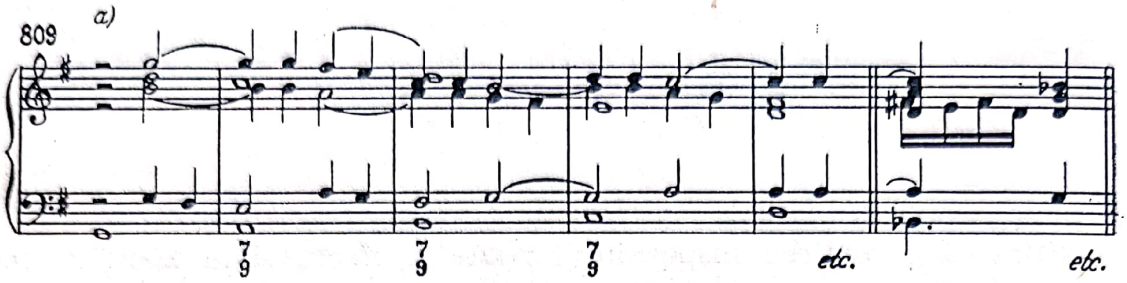
Fuga în fa pentru orgă



Prin întîrzieri multiple pot rezulta în creaţia bachiană şi acorduri de none pe diferite trepte (*a*) :

Fantasia în Sol pentru orgă

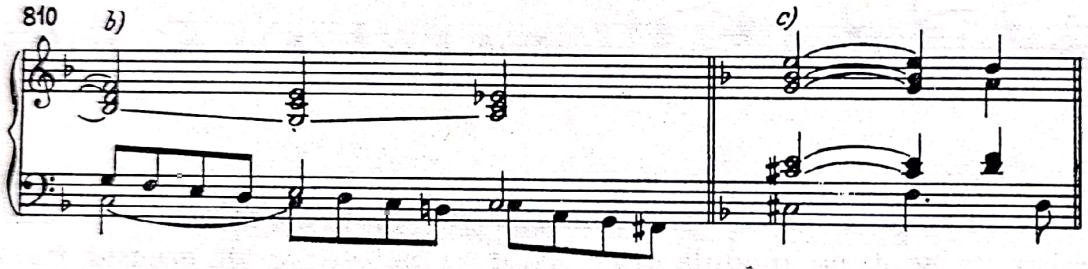
809 *a)*



De asemenea putem identifica uneori acorduri de undecime, fie pe acordul de dominantă (*b*), fie pe alte trepte (*c*) şi, în sfîrşit, prin suprapunerea acordului de septimă micşorată pe tonică — acordul rudimentar de tredecimă (*d*) :

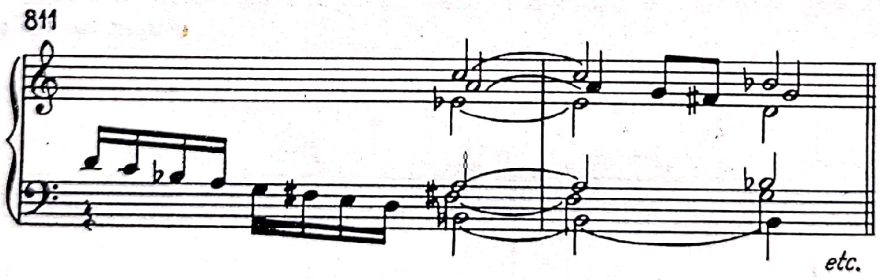
Preludiul la Fuga în Fa (W.Kl. II)

810 *b)* *c)*



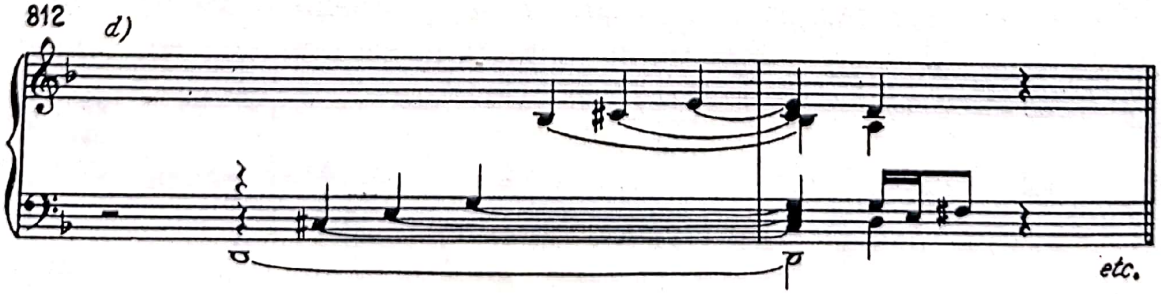
Toccata în Do pentru orgă

811



Toccata în re pentru orgă

812 *d)*



Scanned with OKEN Scanner

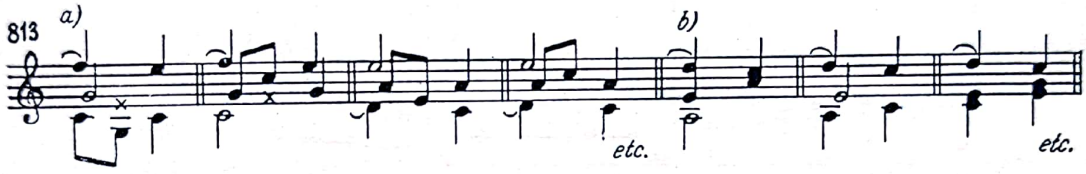
B

Structurii polifonice îi este inerentă individualizarea și diferențierea desfășurării vocilor. Vom fi atenți ca fiecare voce să fie tratată corect, *având, în limitele determinismului vertical, o autonomie lineară maximă*. Prin împletirea celor trei voci, aparținînd elemetelor cu funcțiuni verticale diferite, se promovează pe lîngă cursivitatea și flexibilitatea vocilor și îmbogățirea și diversificarea sonorității verticale.

Prezentăm cîteva mijloace de realizare a scopului urmărit, în cadrul rezolvării diferențiate a întîrzierilor :

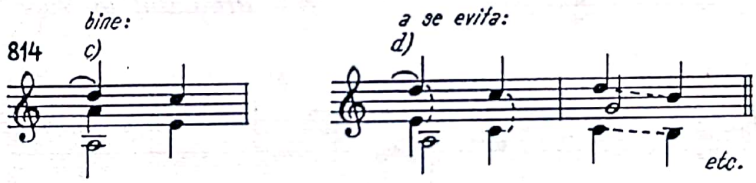
1) Elementele componente ale acordului se pot disloca, evoluînd la un alt element armonic, atît înaintea rezolvării *(a)* cît și simultan cu rezolvarea disonanței *(b)*, în cazul din urmă — de preferință — prin salt în mișcarea contrară :

813



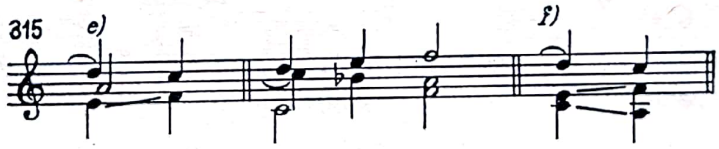
Nici saltul în mișcare directă nu se exclude (*c*) însă cu condiția evitării unor relații indesirabile (*d*) :

814



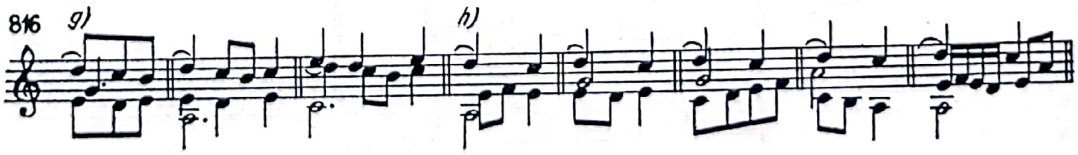
Una din voci va putea progresa și treptat, fără (*e*) sau cu saltul celeilalte voci (*f*) :

815



2) Putem combina întîrzierea cu disonanțe ornamentale fie simultan (*g*), fie — în cazul duratelor inegale — înaintea rezolvării întîrzierii (*h*) :

816



Scanned with OKEN Scanner

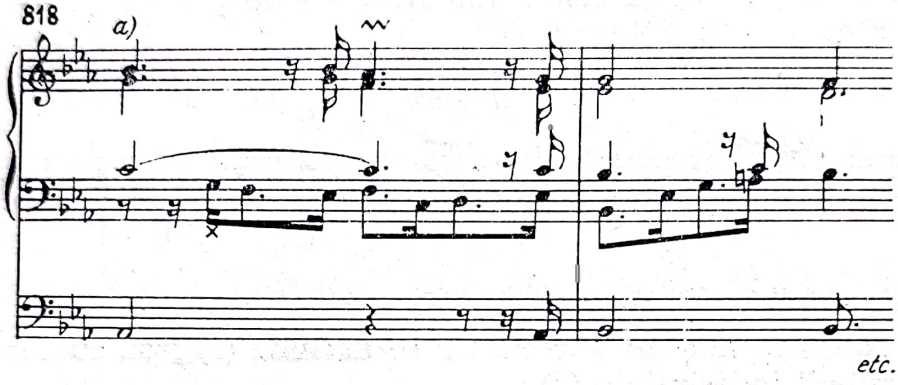
3) Aplicînd note melodice duble atît în mișcarea paralelă cît și contrară :

817

4) În unele cazuri, disonanța de întîrziere pare dublată, avînd însă întotdeauna funcții verticale diferite :

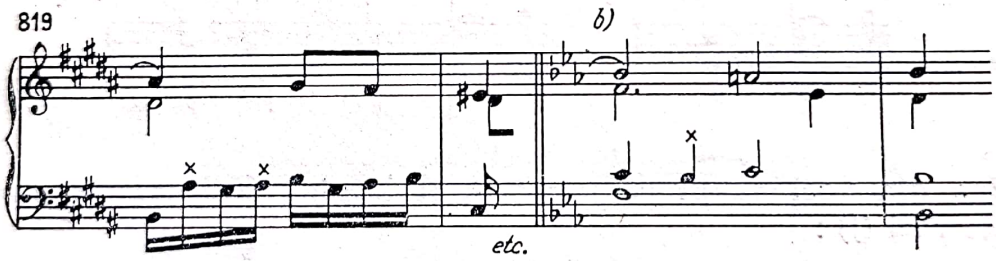
Preludiul la Fuga în Mi bemol pentru orgă

818 a)



Preludiul la Fuga în Si (W.Kl. I)

819 b)

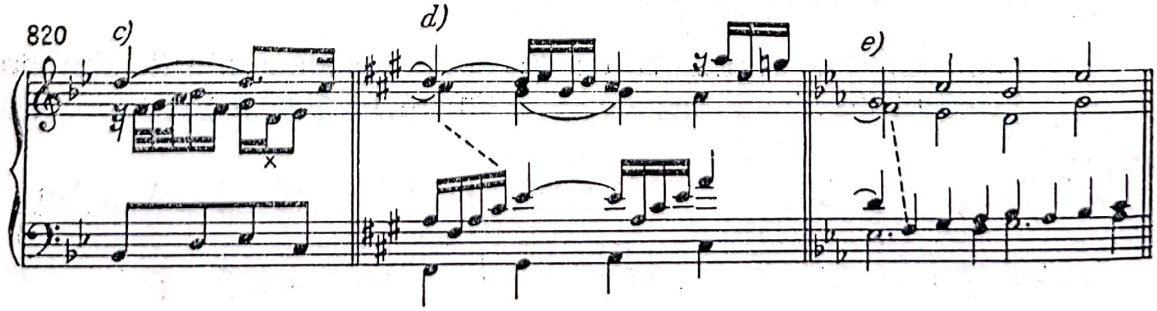


Partita în Si bemol (Prelude)

Preludiul la fuga în la pentru orgă

Fuga în Mi bemol (W.Kl.II)

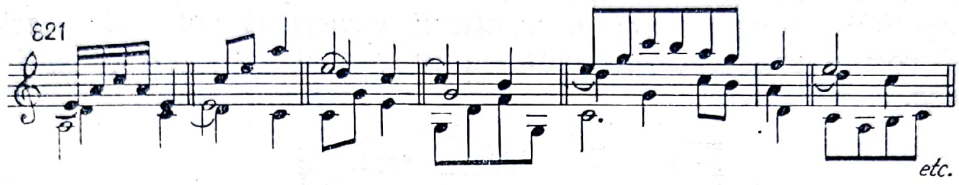
820 c) d) e)



În exemplul *a*, dublarea se efectuează printr-o notă de pasaj întîi fără și apoi cu pregătire ; în exemplul *b*, cu o notă de schimb simplă : în *c*, cu notă de schimb introdusă prin salt ; în *d*, prin descompunerea figurativă a acordului ; iar în *e*, prin saltul inferior de sextă al rezolvării ornamentale la tenor.

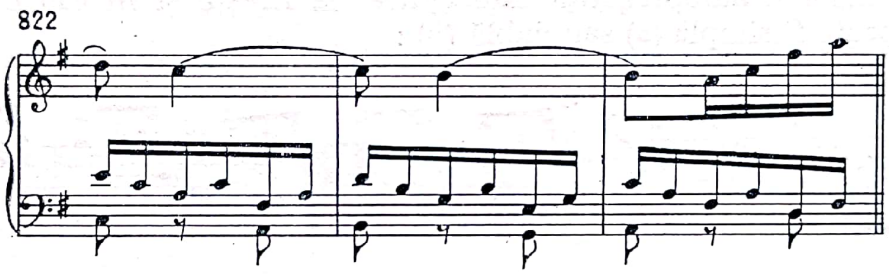
5) În afara notelor melodice ornamentale, una din voci poate efectua descompuneri figurative armonice, în timp ce vocea a treia va sta pe loc :

821



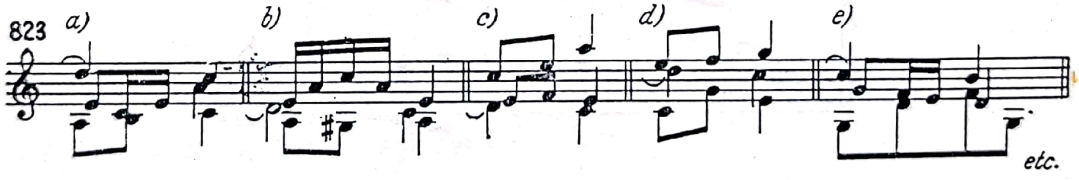
Fuga în Sol (W.Kl. II)

822



Vocea a treia poate executa și ea note melodice simultan cu descompunerea figurativă, sporind și mai mult diferențierea structurii polifonice :

823



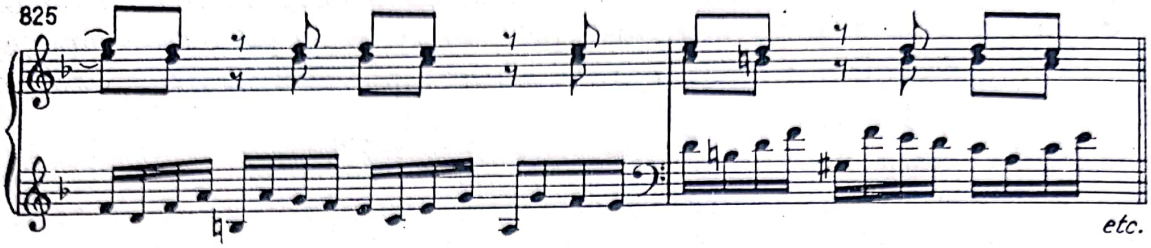
6) În cazul întîrzierii duble, vocea a treia poate efectua note melodice sau descompuneri figurative :

824

Scanned with OKEN Scanner

Fantasia super Komm heiliger Geist Herre Gott (pentru orgă)

825

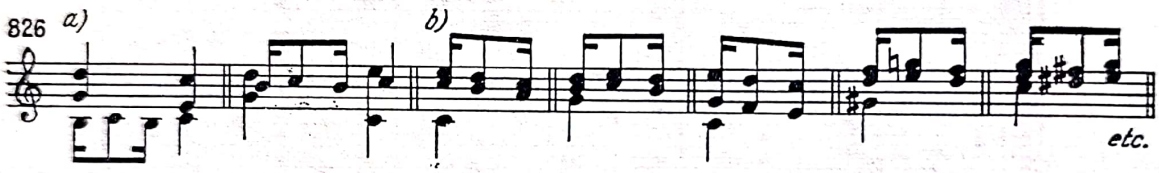


Repetăm : *nici de astă dată nu cazurile concrete, citate, trebuie reținute, ci principiile îmbogățirii și diferențierii structurii polifonice, asigurînd fiecărei voci o independență maximă în cadrul interdependenței severe reciproce.*

C

Întîrzierea autopregătită este aplicabilă firește și în cadrul acordului. Ea poate fi simplă (*a*) sau dublă (*b*) :

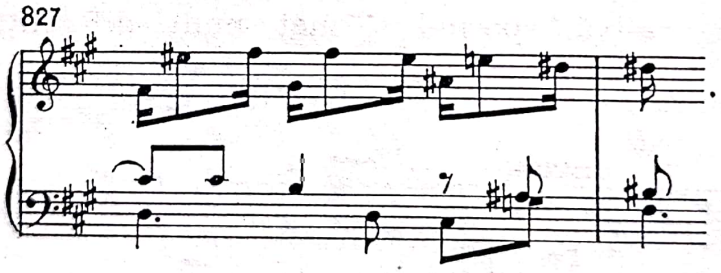
826 *a)* *b)*



Rezolvarea întîrzierii autopregătite poate fi și ascendentă :

Preludiul la Fuga în fa diez (W.Kl. II)

827



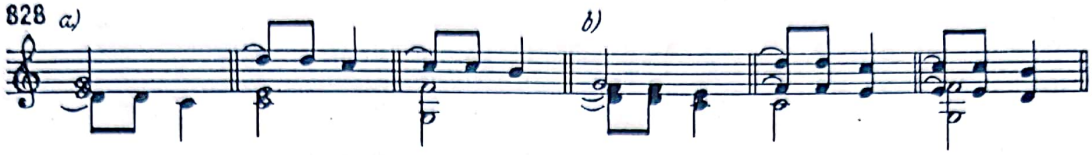
D

Rezolvările ornamentale în contrapunctul la trei voci devin cu mult mai ample. Cunoaștem principiile călăuzitoare ale acestui procedeu care se va îmbogăți prin adăugirea vocii a treia (și a patra). Subliniem repetat : tratarea rezolvării ornamentale are *un caracter exemplificativ și nicidecum limitativ*, putîndu-se spori cazurile și variantele lor în funcție de spiritul inventiv, individual. Consultarea și analiza literaturii ne va fi nu numai de mare folos, dar chiar indispensabilă.

Scanned with OKEN Scanner

1) Disonanța poate fi repetată înainte de a se rezolva atît în cazul întîrzierii simple (*a*) cît și al celei duble (*b*) :

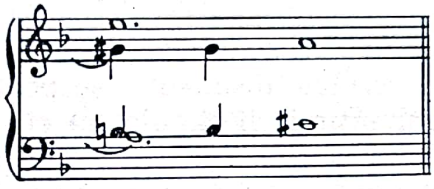
828 *a)* *b)*



Repetarea disonanței este posibilă și în cazul rezolvărilor ascendente :

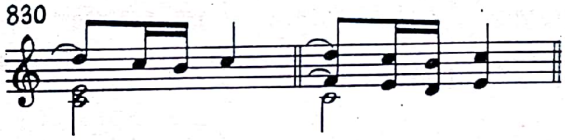
Suita engleză în re (Sarabande)

829



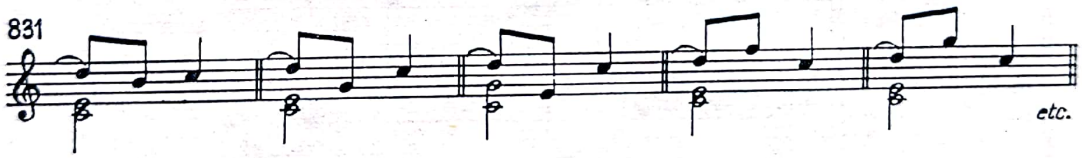
Se întrebuințează și ornamentarea tipic renascentistă :

830



2) Întîrzierea poate efectua orice salt consonant sau disonant descendent sau ascendent înaintea rezolvării ei :

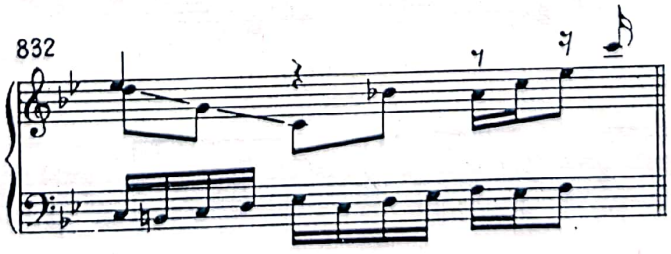
831



Saltul ornamental, în mod excepțional, se poate continua, prin răsturnarea octavei, în același sens :

Fuga în sol (W.Kl. II)

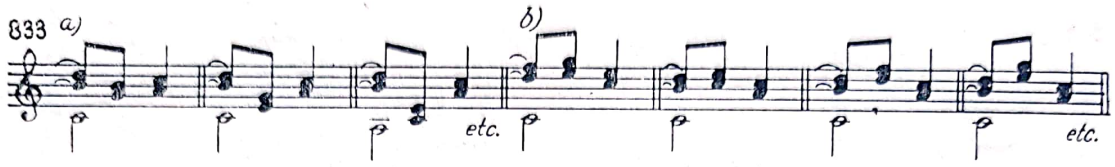
832



Scanned with OKEN Scanner

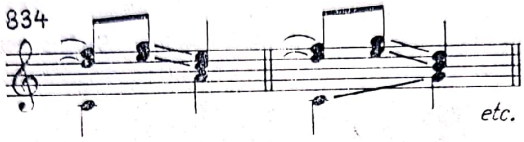
3) În cazul întîrzierii duble, ornamentarea *poate fi identică paralelă* atît în sens descendent (*a*) cît și ascendent (*b*) :

833 *a)* *b)*



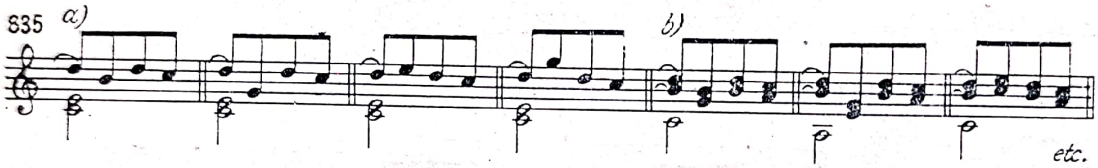
Rezolvarea, firește, se poate efectua și pe un alt acord :

834



4) Înainte de a se rezolva, disonanța, se poate repeta, revenind prin același salt, atît în cazul întîrzierii simple (*a*) cît și duble (*b*).

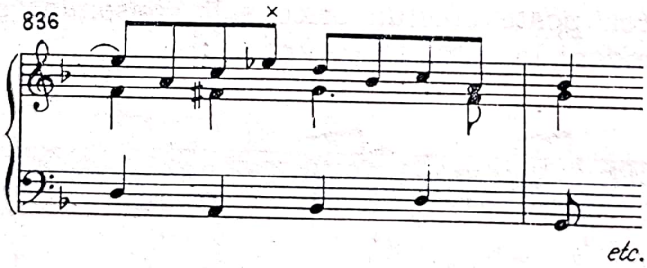
835 *a)* *b)*



Revenirea poate fi alterată :

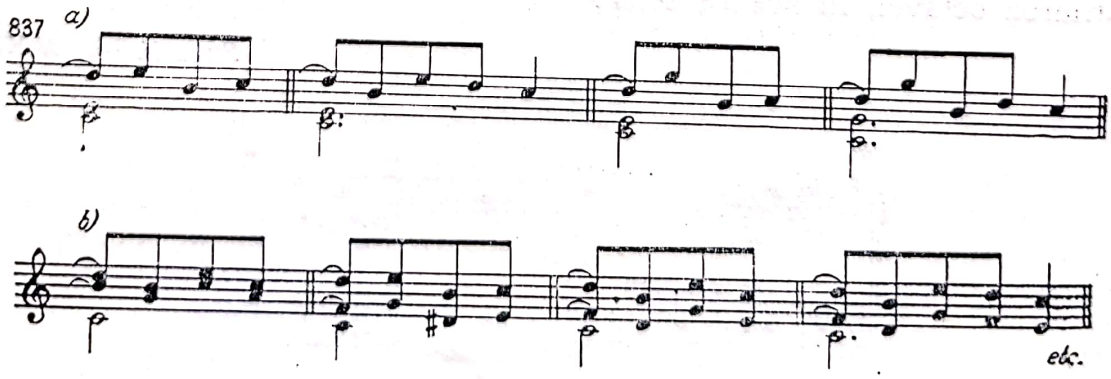
Arta fugii (Fuga VIII)

836



5) Rezolvare prin salt dublu alternativ, în cazul întîrzierii simple (a) și duble (b), cu sau fără repetarea disonanței :

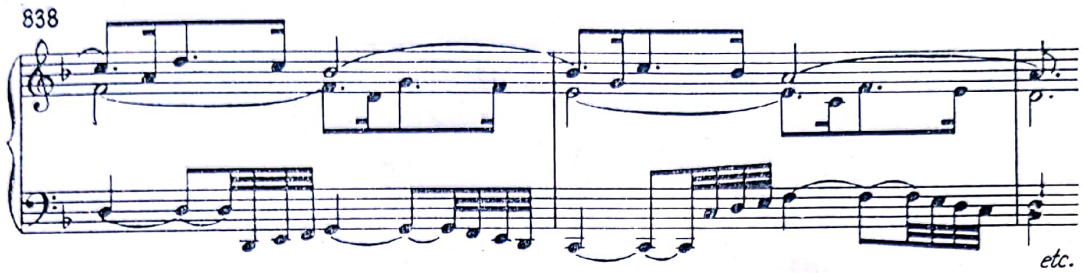
837 *a)*



Scanned with OKEN Scanner

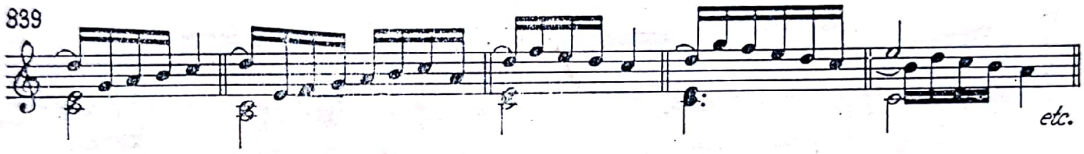
Iată în acest sens un fragment frumos realizat în mișcare imitativă alternativă, din *Arta fugii (Fuga VI)* :

838



6) După efectuarea saltului se poate reveni la consonanță și printr-o succesiune treptată,

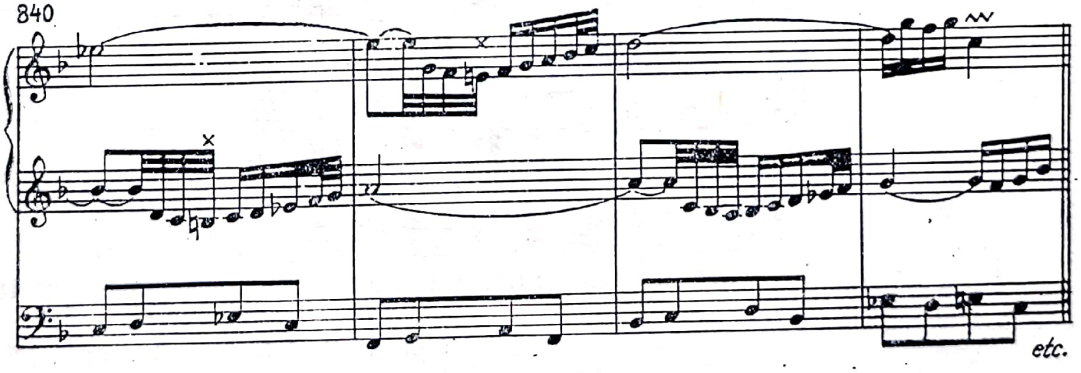
839



sau se poate continua treptat în direcția saltului, efectuînd cîte o disonanță secundară înainte de a reveni tot treptat la rezolvarea disonanței principale :

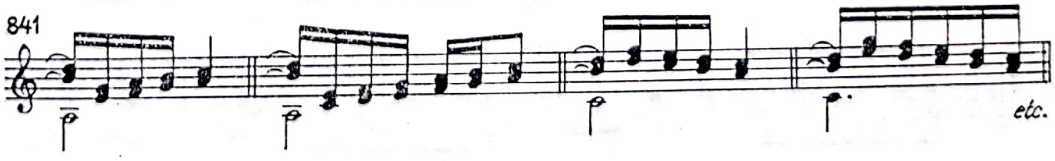
Sonata III pentru orgă

840



7) În cazul întîrzierii duble :

841

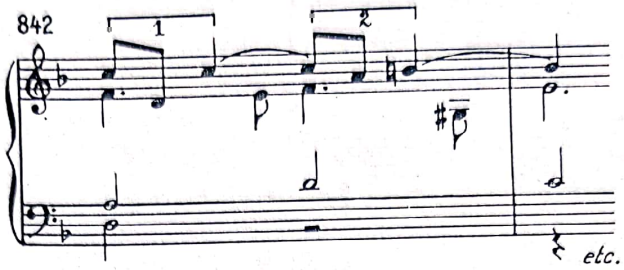


Scanned with OKEN Scanner

8) Disonanța se poate rezolva amînat, uneori și după două salturi ornamentale diferite, cuplate :

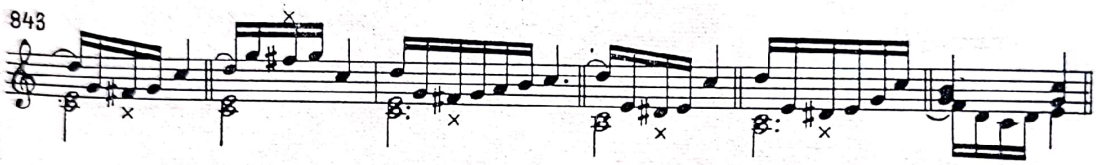
Arta fugii (Fuga I)

842



9) Înainte de rezolvare prin salt sau revenire treptată, se pot efectua și disonanțe secundare, de obicei note de schimb :

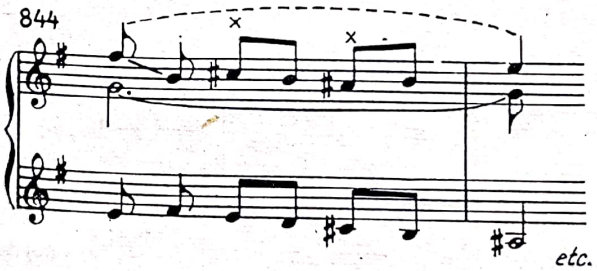
843



Pe sunetul la care se efectuează saltul, se pot articula și note de schimb alternativ superioare și inferioare înaintea rezolvării propriu-zise :

Jesu, meine Freude

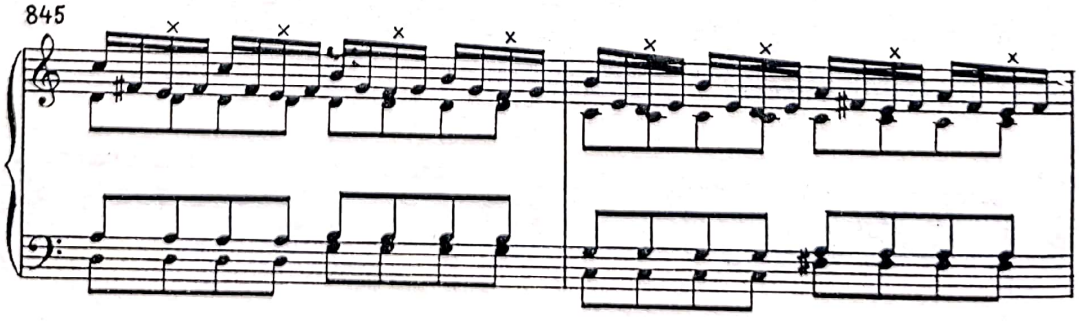
844



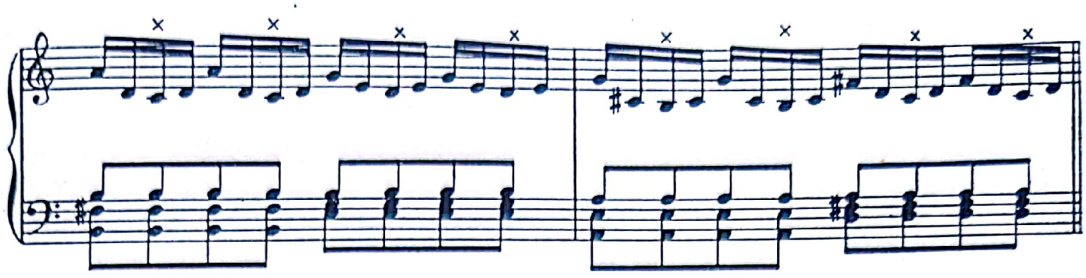
Iată o succesiune secvențială conținînd disonanțe secundare repetate:

Opt mici preludii și fugi pentru orgă (Nr. 1)

845



Scanned with OKEN Scanner

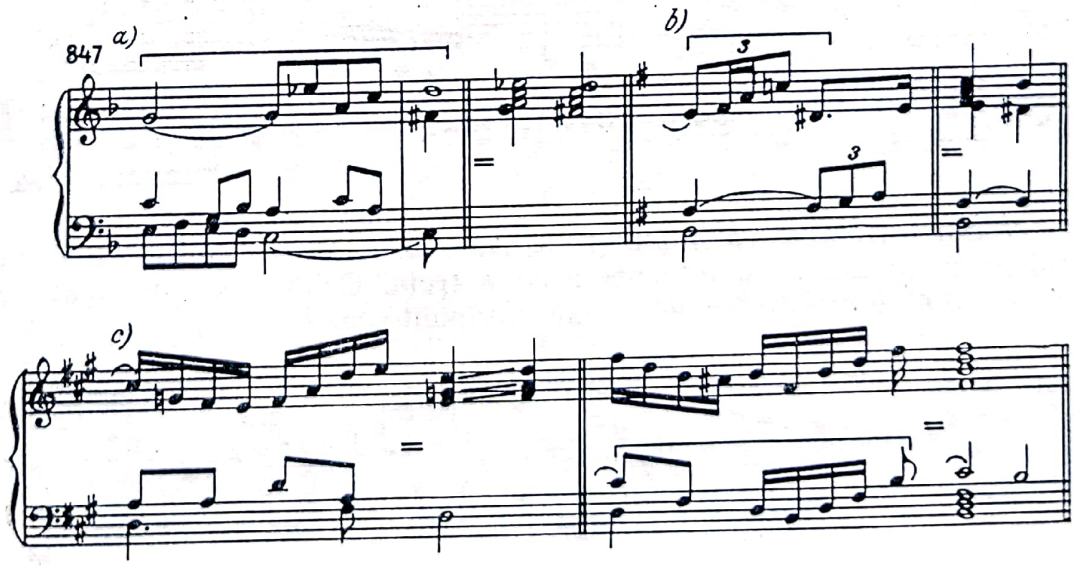


Disonanțele secundare pot fi, la rîndul lor, duble :

10) *Rezolvările ornamentale descifrabile, prin contextul lor armonic, sînt nelimitate* și în structura la mai multe voci adesea pun la grea încercare capacitatea de orientare și de deslușire a începătorului, nedumerit de aspectele aparent confuze ale lor. În toate aceste cazuri ne vom strădui să identificăm suspensiunile și rezolvările lor, în contextul lor armonic. Reproducem cîteva exemple, ca dovadă a inepuizabilei și inegalabilei bogății cu care Bach a exploatat această sursă în serviciul necesităților lineare.

Fuga în Fa pentru orgă (a) *Fuga în mi (W.Kl. II) (b)*

Preludiul la Fuga în fa diez (W.Kl. II) (c)



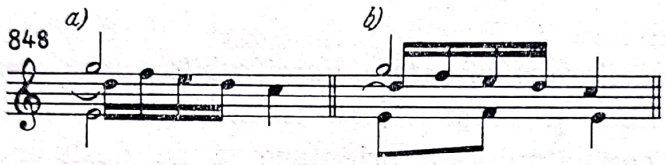
Scanned with OKEN Scanner

E

Cunoaștem din contrapunctul la două voci posibilitățile multiple de îmbogățire a structurii bivocale prin mișcările diverse ale vocii a doua, concomitent cu efectuarea formulei ornamentale a întîrzierilor. În contrapunctul la trei și mai multe voci aceste posibilități se înmulțesc simțitor. Vom recurge și de astă dată doar la ilustrarea unor procedee ale căror variante se pot înmulți la infinit, spre a reduce măcar timiditatea sau nedumerirea începătorului.

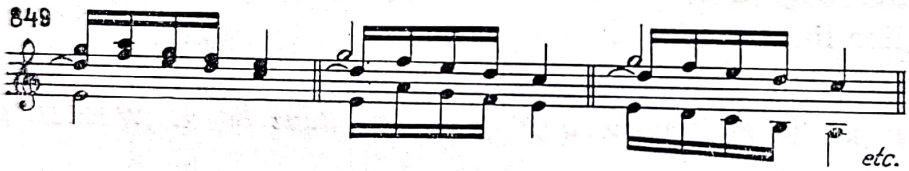
În contrapunctul la trei și mai multe voci *problema dublării vocilor ca un mijloc adiacent, propriu, polifoniei baroce va cîștiga din ce în ce mai mult teren.* Vom pleca de la un exemplu comun al rezolvării ornamentale inferioare (a) efectuînd apoi și o notă de schimb în vocea a treia *(b)* :

848



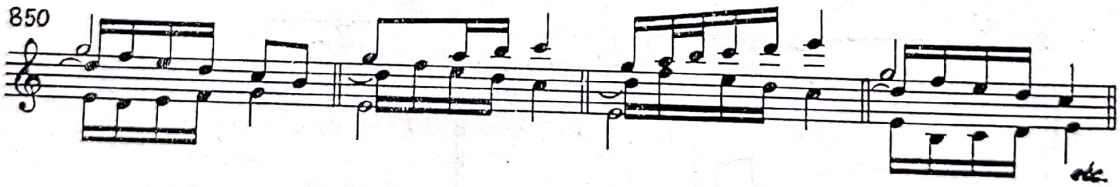
Aplicînd mișcarea paralelă într-una din voci simultan cu formula ornamentală a întîrzierii, vom putea obține fie terțe, sexte sau decime paralele între două voci :

849



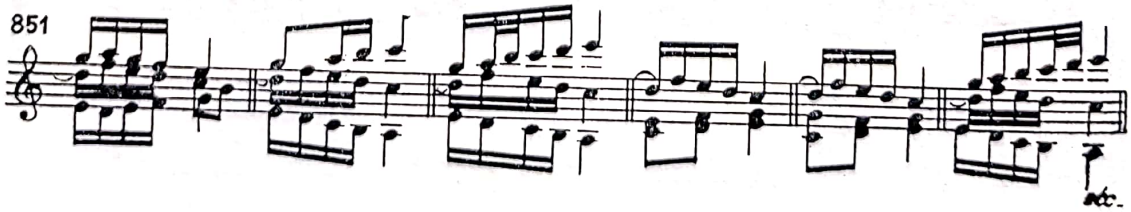
În cazul mișcării contrare :

850



Vocea a treia se va mișca și ea. Adesea, în aceste cazuri, două voci paralele evoluează în sens contrar cu a treia. Conducînd just toate vocile, vom obține diferite conglomerate disonante corecte :

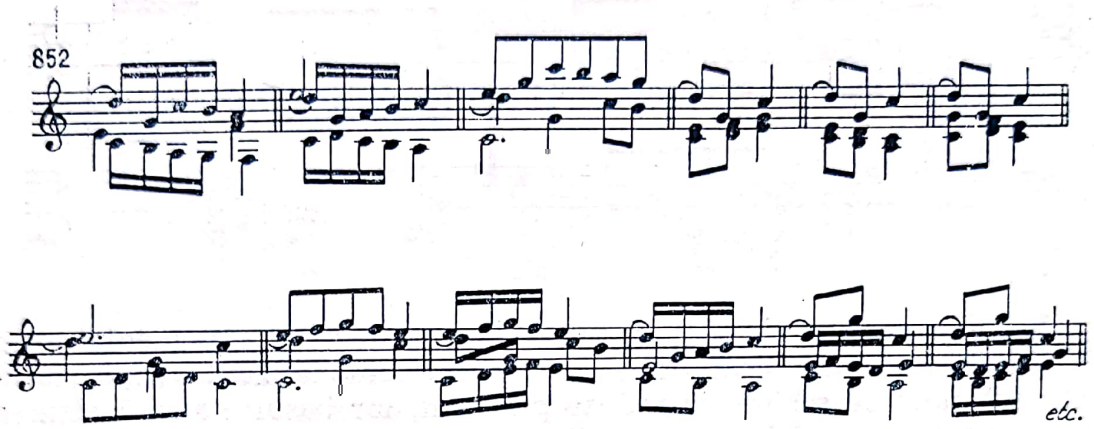
851



Scanned with OKEN Scanner

Acest procedeu trebuie continuat cu alte diferite formule ornamentale, exploatînd la maximum posibilitățile ce ni se oferă. În scopul stimulării acestor exerciții necesare și instructive, prezentăm în continuare cîteva soluții cu mijloace variate pentru formula obișnuită a rezolvării ornamentale printr-un salt de cvintă inferioară, sau cvartă superioară pentru a fi continuate apoi :

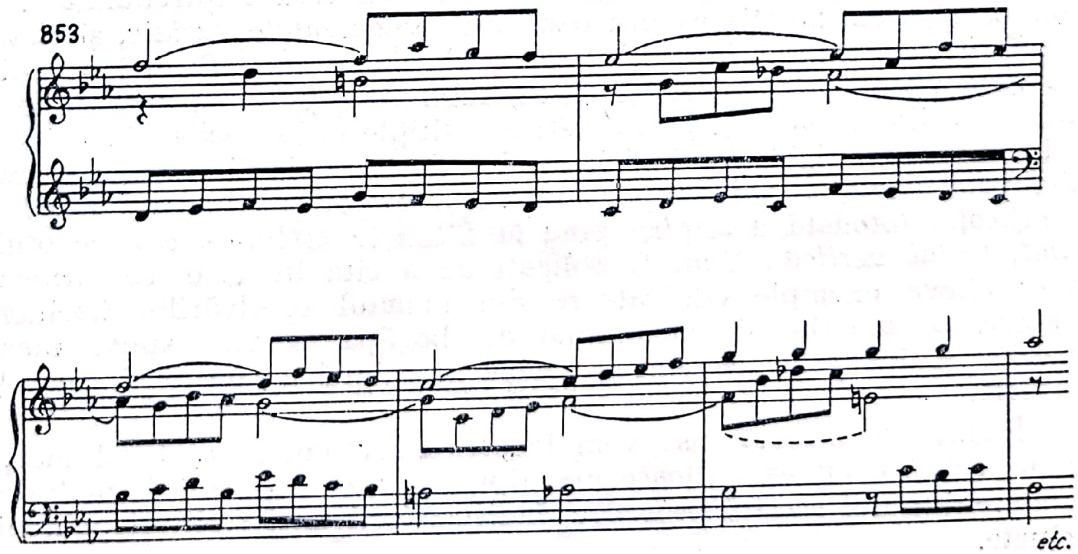
852



Iată cîteva fragmente din lucrările lui Bach, conținînd diverse formule de rezolvare ornamentală, însoțite de mișcarea variată a celorlalte voci. Mișcarea continuă, complementară a vocilor, constituie o componentă caracteristică a stilului bachian :

Fuga în do pentru orgă

853

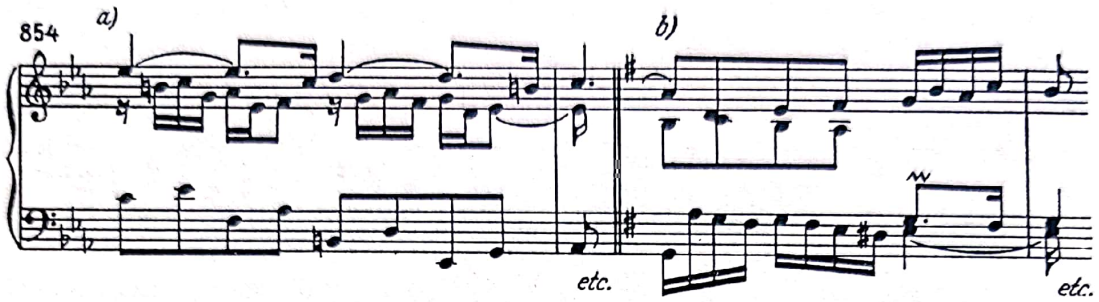


Scanned with OKEN Scanner

A se observa, în primele trei măsuri ale exemplului anterior, alternarea dublării vocilor.

Sau :

Partita în do (Allemande) *Goldberg-Variationen (Var. 12)*



În timp ce în exemplul *a*, întîrzierea se rezolvă ornamental printr-un salt obișnuit de terță inferioară, vocea mediană, contrastînd ritmic, efectuează note de schimb introduse prin salt, iar basul etalează elementele constitutive ale jalonării acordice printr-o mișcare egală de optimi, realizînd trei voci cu funcțiuni verticale, diferite. În exemplul *b*, concomitent cu rezolvarea ornamentală a întîrzierii, celelalte două voci execută note melodice în durate inegale.

F

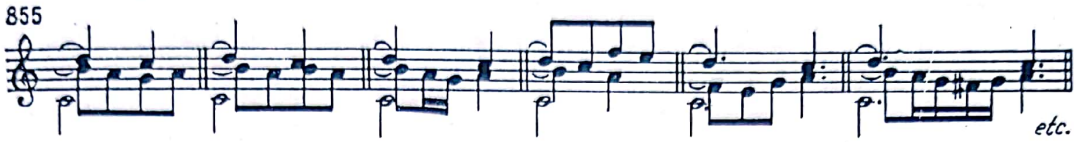
În capitolul precedent am tratat pe lîngă rezolvarea ornamentală a întîrzierilor simple — la o singură voce — și rezolvările ornamentale duble. Ele au fost pînă acum însă *întotdeauna identice*, desfășurîndu-se simultan în același sens. În afara acestei maniere, des întrebuințate, va trebui să atragem atenția asupra rezolvării *ornamentale variate*, și *simultan diferite, ale întîrzierilor duble sau multiple*, pe care Bach le-a tratat cu o virtuozitate și ingeniozitate unică, subliniind, pe lîngă autonomia liniară a vocilor izolate, și posibilitățile multiple de a evada din cătușele unui schematism rigid al mînuirii rezolvării suspensiunilor duble și multiple, valorificate întotdeauna în interesul factorului linear, *avînd și semnificația totodată a lărgirii pînă la ultimele ei limite a conceptului strîmt, tratat vertical*. Vom fi obligați de a cita în cele ce urmează măcar cîteva exemple edificatoare din noianul rezolvărilor bachiene, în speranța că cititorul, contaminat de bogăția acestui spirit mereu proaspăt și inventiv, va simți nevoia continuării scrutării textelor originale.

Înainte de aceasta însă vom încerca să venim în ajutorul începătorului, schițînd cîteva mijloace mai tipice în scopul de a înlesni însușirea mecanismului acestui procedeu, indispensabil unei scriituri polifonice evoluate.

Scanned with OKEN Scanner

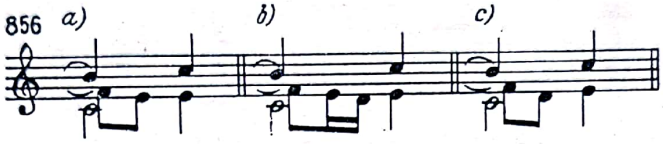
Începem cu rezolvarea treptat descendentă asincronică a suspensiunilor duble :

855



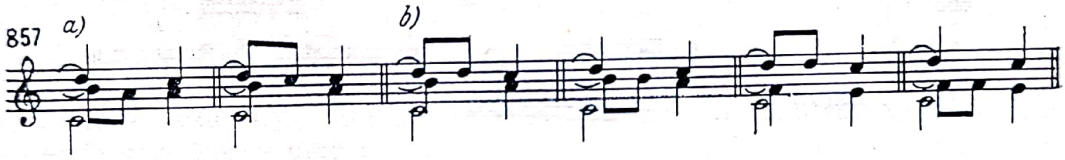
Rezolvare treptat ascendentă într-una din voci, însoțită de rezolvarea în stil renascentist, asincronică a vocii a doua :

856



Una din întîrzieri se rezolvă treptat convențional, iar cealaltă fie după anticiparea consonanței (*a*), fie după repetarea disonanței (*b*) :

857

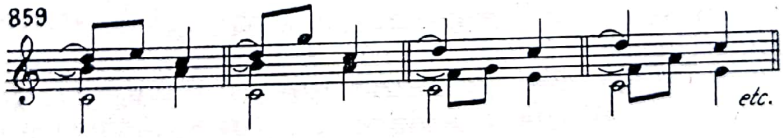


Salt descendent asociat de rezolvare treptată :

858

Salt ascendent asociat de rezolvare simplă treptată :

859



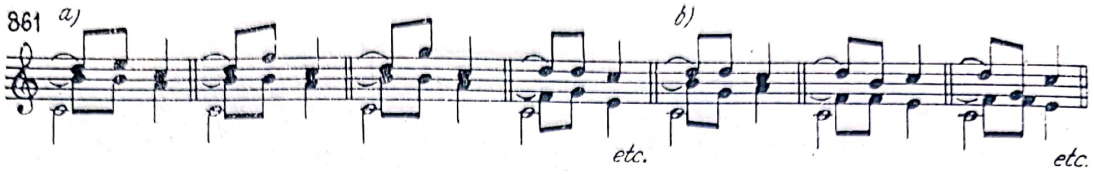
Salturi alternative și rezolvare treptată :

860

Scanned with OKEN Scanner

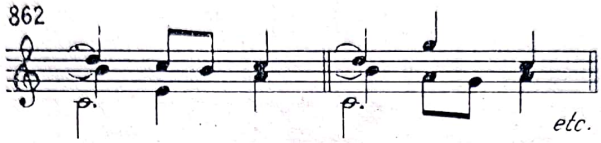
Salt ascendent sau descendent asociat de repetarea disonanței :

861 a) b)



Rezolvare prin salt și ornamentarea cu notă de schimb inferioară a celeilalte voci :

862

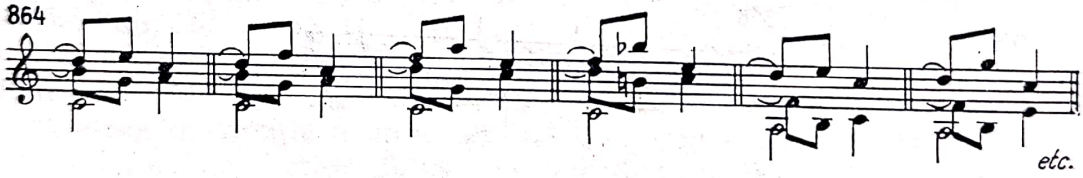


Rezolvare treptată și salt descendent sau ascendent, urmat de revenire prin mers treptat a vocii a doua :

863

Salturi simultane în sens contrar :

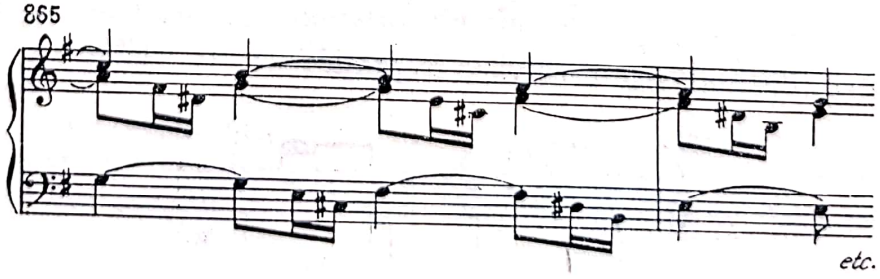
864



Rezolvare treptat descendentă și descompunere figurativă la vocea a doua :

Fuga în mi pentru orgă

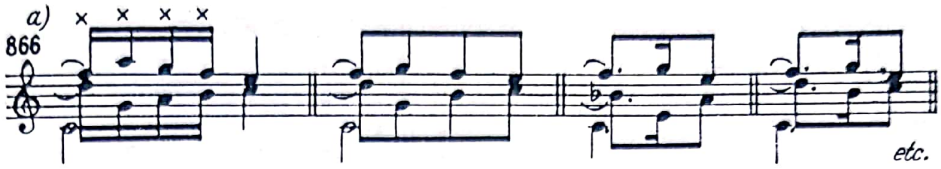
865

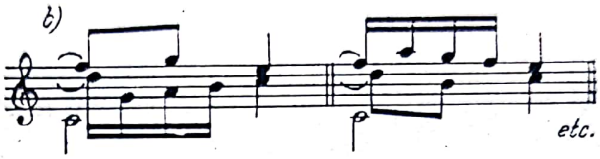


Scanned with OKEN Scanner

Două formule ornamentale diferite în durate egale (*a*) și în durate inegale (*b*) :

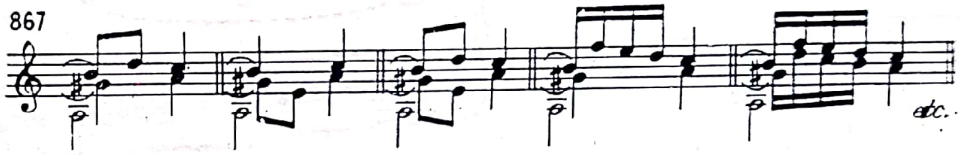
866





Rezolvări ascendente diferite ale întîrzierii duble :

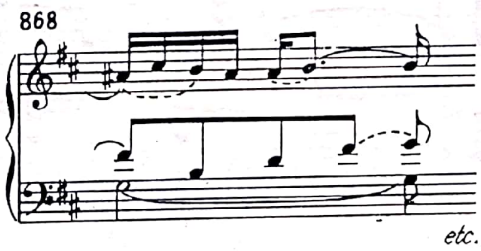
867



Două ornamentări diferite în sens contrar, *cu rezolvarea asincronică ascendentă* a ambelor voci :

Partita în Re (Allemande)

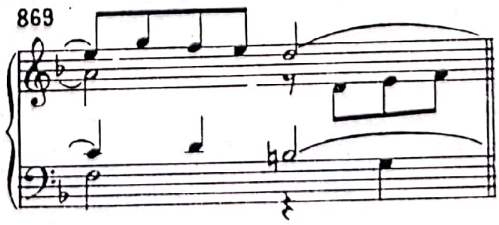
868



Schemele de mai sus prezintă procedee tipice, care în practica creatoare sînt îmbogățite cu mișcarea variată a vocii a treia. Pentru a ne face o idee asupra diversității acestui procedeu, reproducem cîteva exemple din literatura bachiană, pentru a le analiza cu atenție :

Arta fugii (Fuga IV)

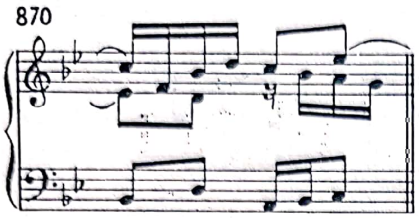
869



Scanned with OKEN Scanner

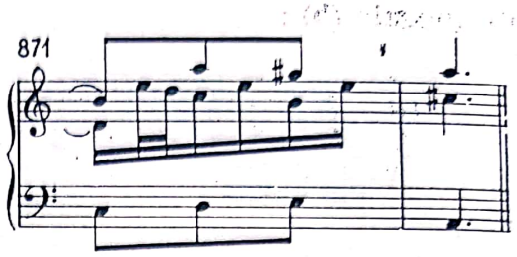
Invenţiunea la trei voci în Si bemol

870



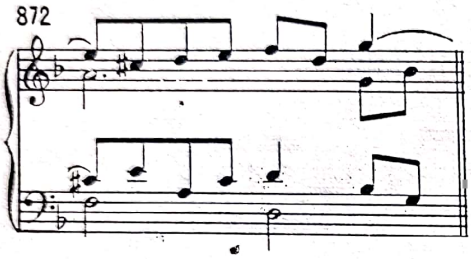
Invenţiunea la trei voci în la

871



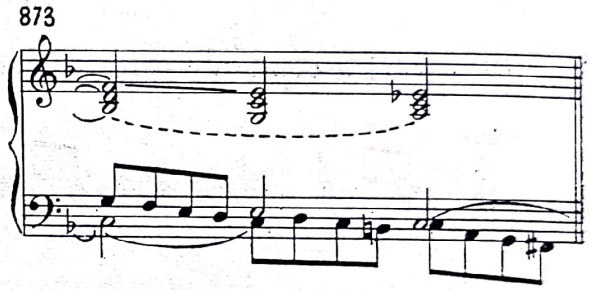
Arta fugii (Fuga I)

872



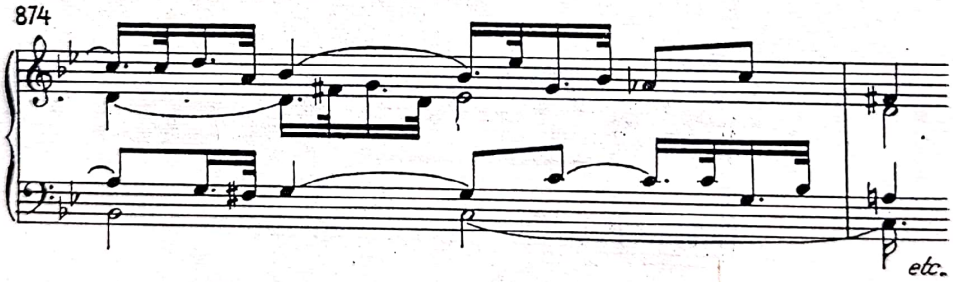
Preludiul la Fuga în Fa (W.Kl. II)

873



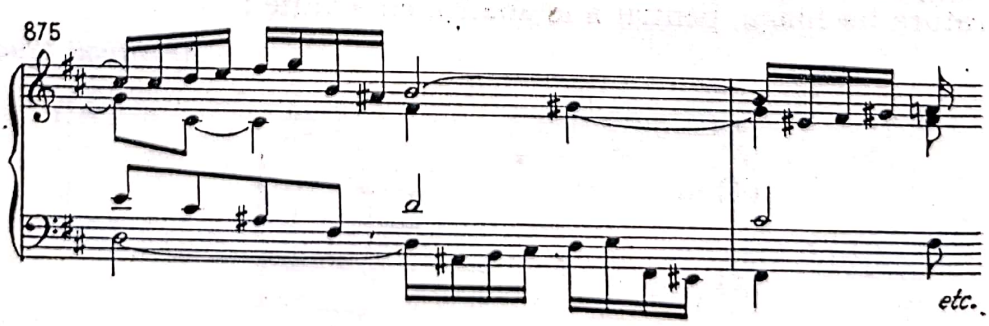
Preludiul la Fuga în sol (W.Kl. II)

874



Fuga în si (W.Kl. I)

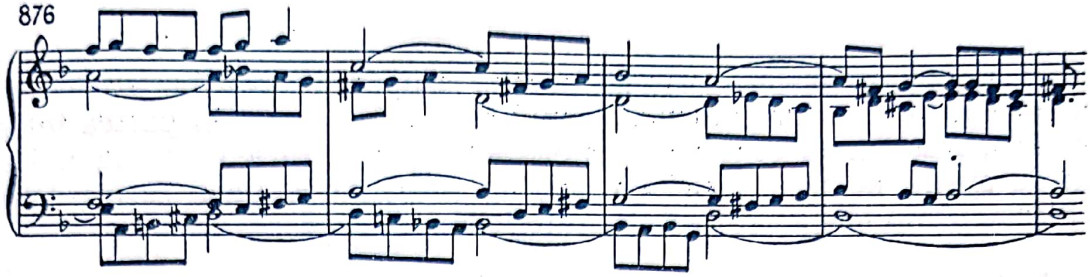
875



Scanned with OKEN Scanner

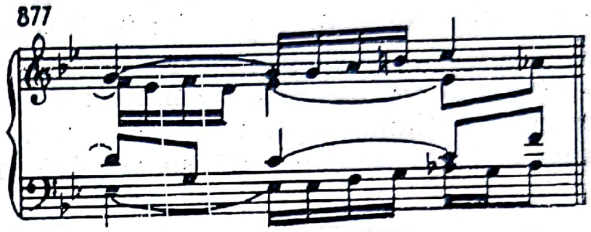
Arta fugii (Fuga III)

876



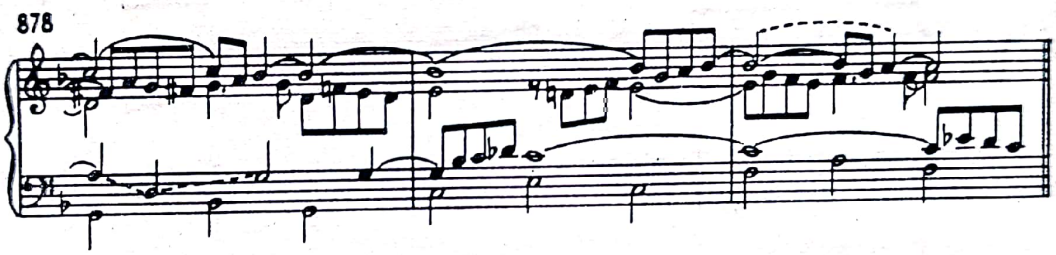
Fuga în sol (W.Kl. II)

877



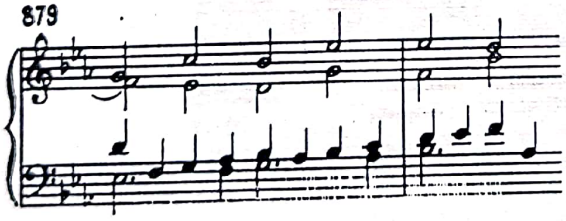
Preludiul la Fuga în Fa (W.Kl. II)

878



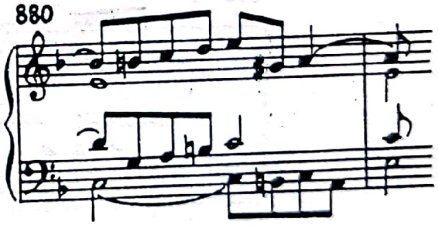
Fuga în Mi bemol pentru orgă

879



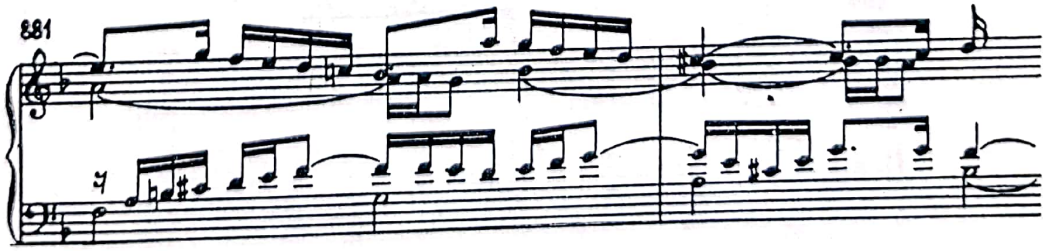
Fuga în fa pentru orgă

880



Suita engleză în re (Allemande)

881

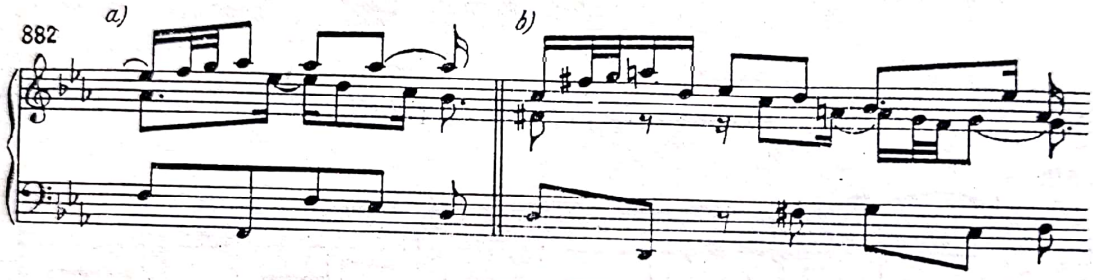


G

În scopul completării viziunii noastre asupra rezolvărilor atipice ale întîrzierilor, în afara unor cazuri semnificative, prezentate în partea întîia a lucrării, înserăm în continuare cîteva exemple, spre a fi studiate. Din lipsă de spațiu ne vom restrînge doar la prezentarea unor cazuri limitate, lăsînd cîmp larg investigațiilor ulterioare.

Iată un fragment al *Suitei franceze în do (Allemande)* care atestă cu prisosință multilateralitatea cu care Bach tratează, spre exemplu, problema disonanței de septimă : în fragmentul *a*, septima discantului se deplasează la altă voce unde se rezolvă. În fragmentul *(b)* însă această deplasare nu se desfășoară simplu : după ce se mută din vocea superioară în cea mediană, septima nu se rezolvă în această voce, ci după un alt salt de terță descendentă se rezolvă pe timpul 3, *tot în discant* :

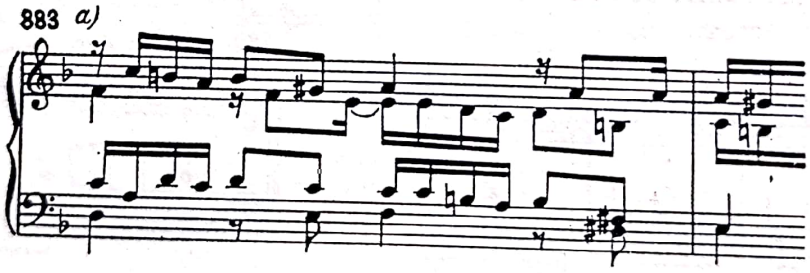
882 a) b)



Asemenea septimei dominante se pot rezolva prin deplasare în altă voce și celelalte disonanțe :

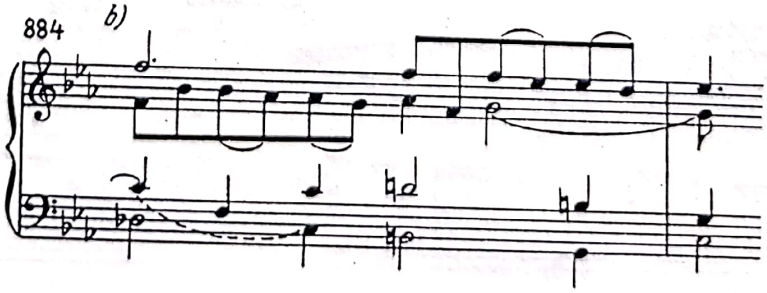
Fuga în re pentru orgă

883 a)



Fantasia în do pentru orgă

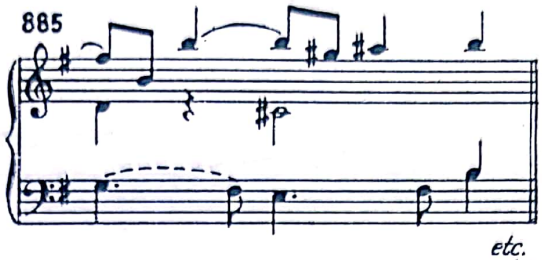
884 b)



Scanned with OKEN Scanner

Partita în mi (Gigue)

885

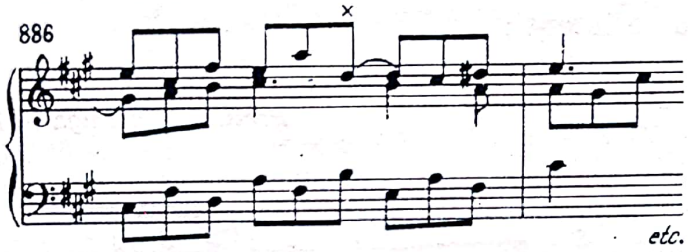


etc.

Septima mică poate fi pregătită și printr-o disonanță mai aspră :

Fuga în La (W.Kl. I)

886

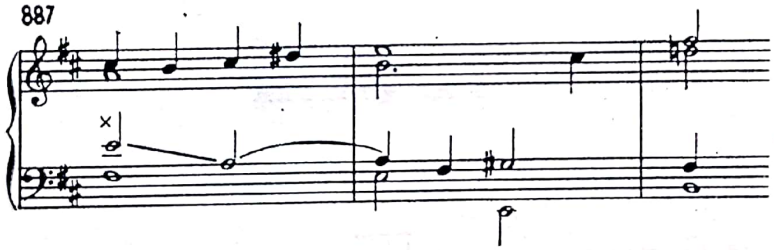


etc.

Rezolvarea disonanței prin diferite salturi :

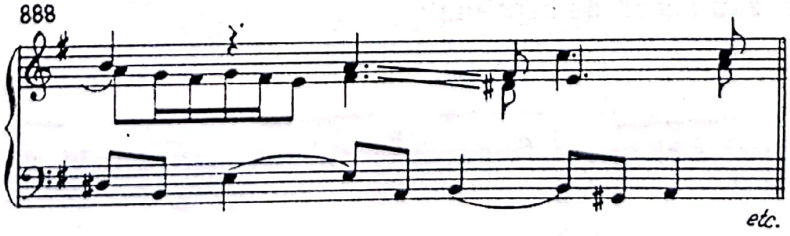
Alla breve pentru orgă

887



Partita în mi (Gigue)

888



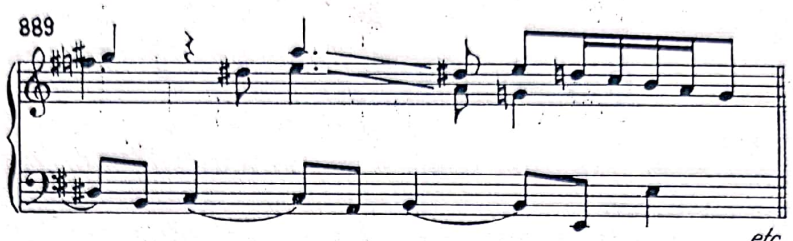
etc.

Scanned with OKEN Scanner

În fragmentul ce urmează, în afară de saltul unei singure disonanțe, întîlnim saltul dublu a două disonanțe :

Partita în mi (Gigue)

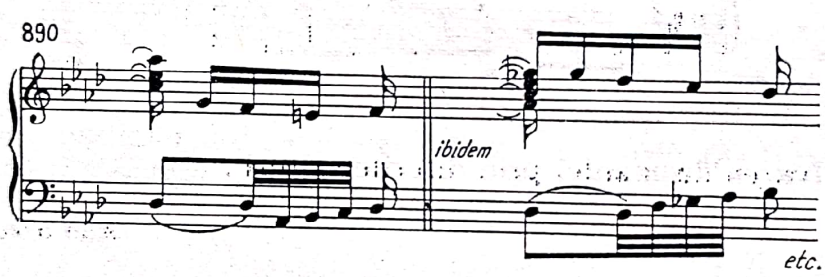
889



În cazul unor întîrzieri multiple, cu caracter armonic însă, este posibilă și rezolvarea parțială, efectuată numai de o singură voce, celelalte realizîndu-se latent :

Preludiul la Fuga în La bemol (W.Kl. II)

890

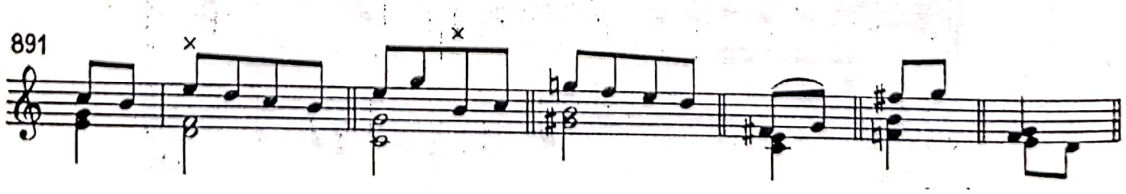


2. APOGIATURA

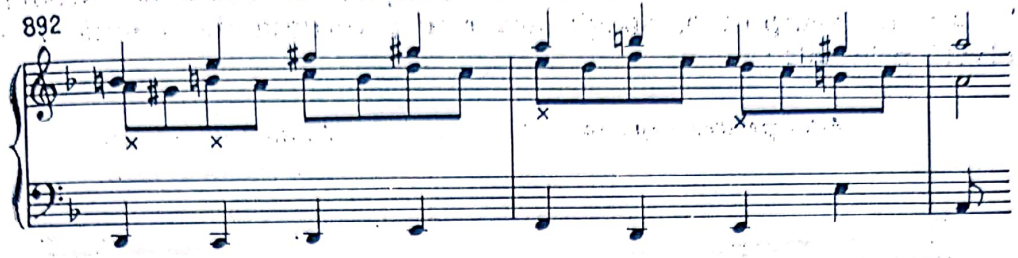
A

1) Apogiatură simplă la trei voci descendentă sau ascendentă într-un trison sau acord de septimă :

891

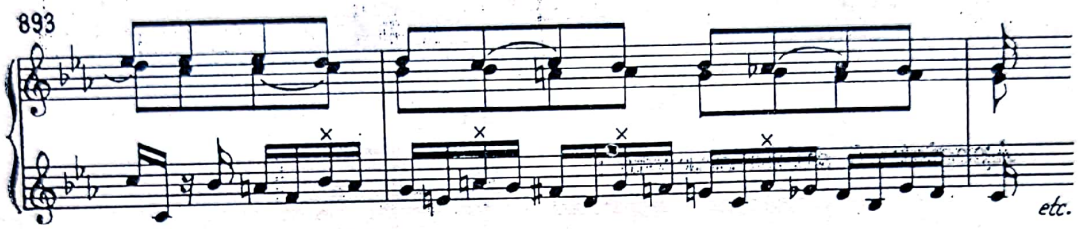


892



Fuga în do pentru orgă

893

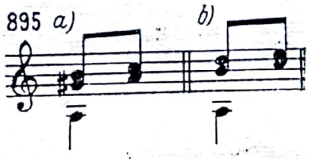


2) Apogiatură dublă în mișcare paralelă și în sens contrar :

894

În cazul apogiaturii duble ascendente, de obicei ori ambele (*a*) *ori cel puțin o singură voce va progresa la interval de semiton* (*b*) :

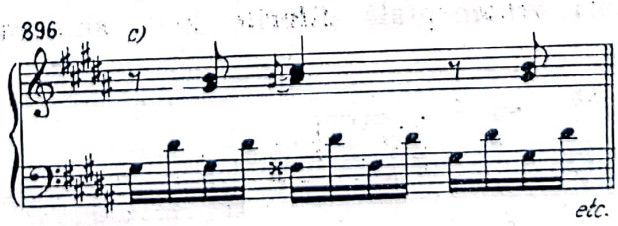
895 *a)* *b)*



Uneori însă survine și la interval de ton întreg la ambele voci (*c*) :

Preludiul la Fuga în sol diez (W.Kl. II)

896 *c)*

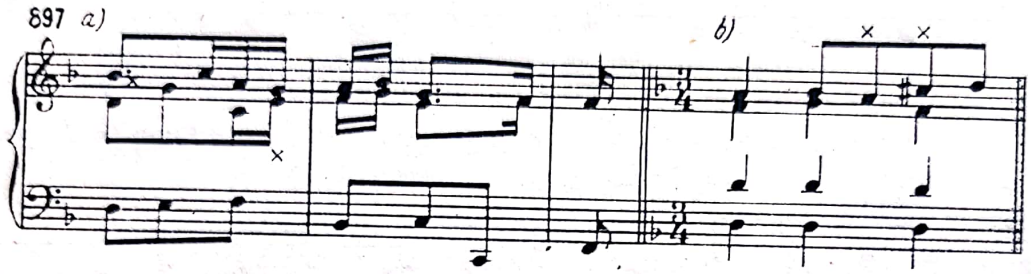


Scanned with OKEN Scanner

Apogiatura poate fi precedată de disonanțe ornamentale. Exemplul *a* conține note de schimb duble (una simplă, iar cealaltă introdusă prin salt), iar în exemplul *b*, apogiatura este precedată de o notă de schimb rezolvată prin salt :

Aria pentru orgă (a) *Suita franceză în re (Sarabande) (b)*

897 *a)* *b)*



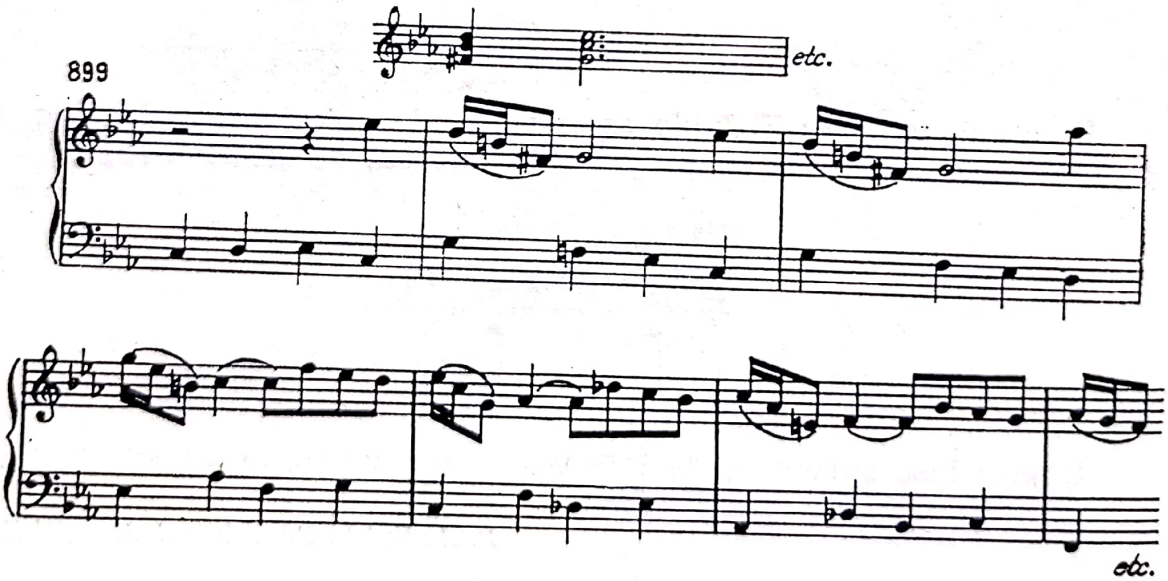
Apogiatură dublă alterată :

898

Iată o apogiatură triplă ascendentă, *proiectată bivocal*, sesizabilă în contextul ei armonic. Fragmentul degajă o atmosferă insolită în creația bachiană :

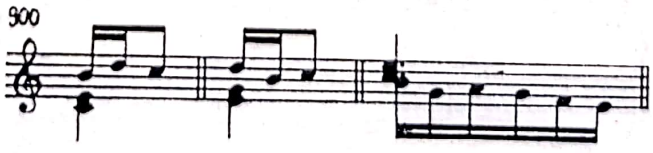
Sonata II pentru orgă

899



4) Apogiaturi ornamentale diferite la o singură voce, în cadrul unui trison :

900

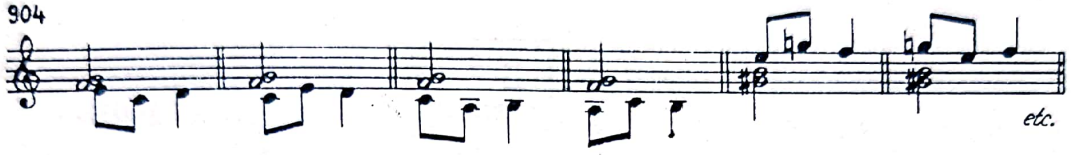


Apogiaturi ornamentale alterate [1] :

901

Apogiatura ornamentală în cadrul unui acord de septimă dominantă sau micşorată :

904



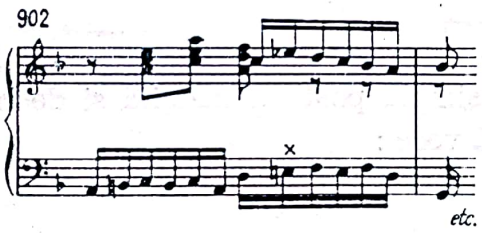
A se observa că penultimul exemplu constituie un caz limitrof, cu nota de schimb, introdusă prin salt.

---

[1] În cazul apogiaturii ornamentale cromatice, vocea a doua va putea executa simultan o notă de pasaj nealtertă, generînd un scurt episod bitonal :

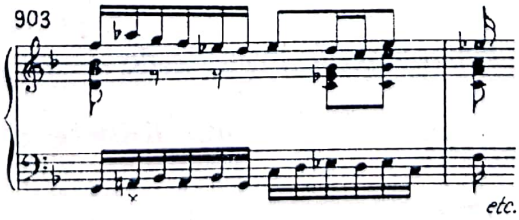
Concertul brandenburgic nr. 1 (partea III)

902



După trei măsuri, Bach repetă prin acelaşi procedeu simultaneitatea tonalităţilor *sol* şi *do* :

903



În legătură cu apariţia trecătoare a momentelor bitonale în creaţia lui Bach, a se vedea şi capitolul final al lucrării. (Anexa)

Scanned with OKEN Scanner

5) Apogiatura ornamentală dublă paralelă (*a*), sau în mișcare contrară (*b*) :

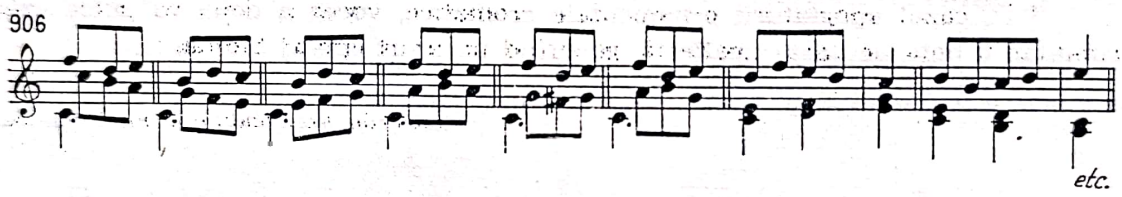
905 *a)* *b)*

B

Și în cazul apogiaturilor, celelalte voci pot evolua, producînd simultaneitatea unor disonanțe cu funcțiuni verticale diferite :

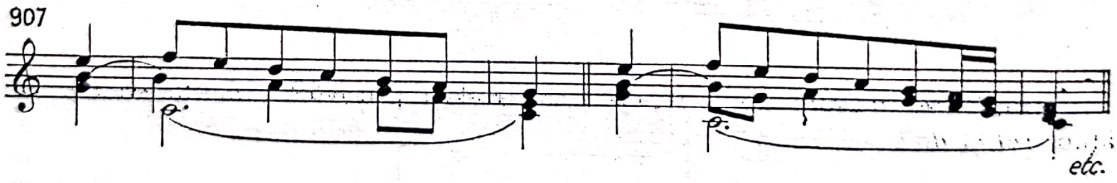
1) Apogiatura ornamentală însoțită de note melodico-ornamentale simple sau duble :

906



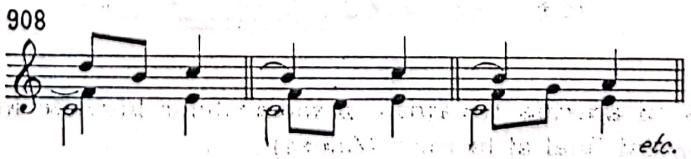
2) Apogiatura simplă poate fi însoțită și de o suspensiune cu rezolvări diverse la o altă voce :

907



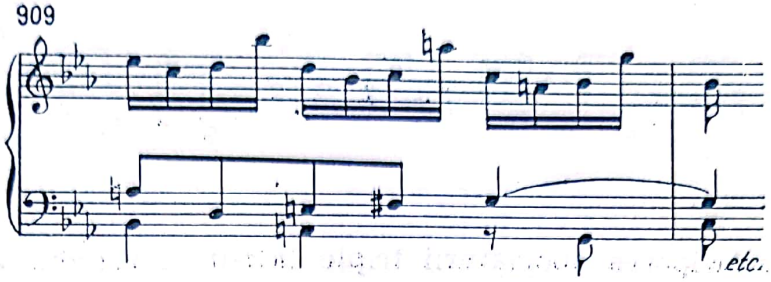
3) Apogiatura ornamentală însoțită de o suspensiune cu rezolvări diferite :

908



Scanned with OKEN Scanner

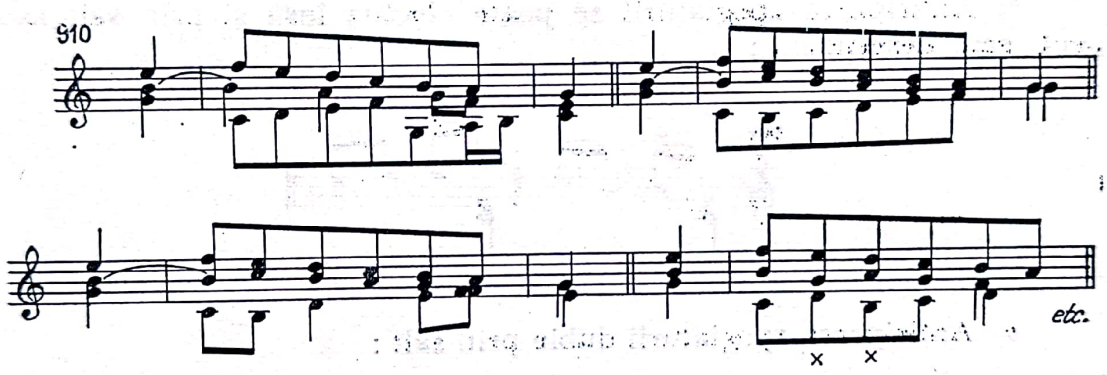
909



În exemplul de mai sus, discantul conține trei formule succesive de apogiatură ornamentală, însoțită de o rezolvare ornamentală a întîrzierii din vocea mediană. *Deci, toate vocile dețin funcțiuni verticale diferite, mijloc optim al asigurării autonomiei orizontale a elementelor structurii polifonice.*

4) Și vocea a treia poate executa note melodico-ornamentale :

910



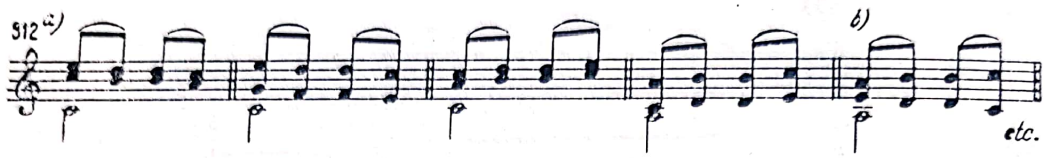
C

Apogiatura — știm — poate fi și anticipată.

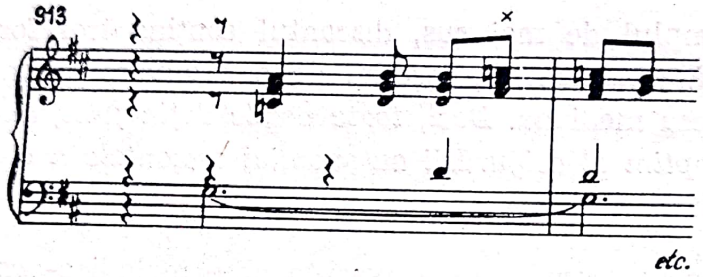
1) Anticiparea apogiaturii simple prin mers treptat descendent sau ascendent :

911

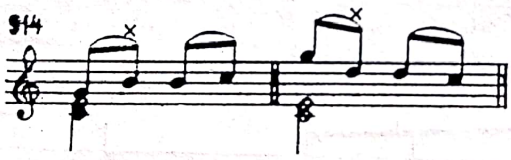
2) Anticiparea apogiaturii duble prin mers treptat, în mișcare paralelă (*a*) și contrară (*b*) :



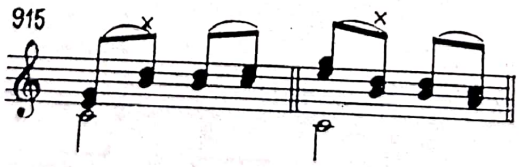
Iată anticiparea apogiaturii triple într-un fragment al *Missei în si (Gloria in excelsis)* :



3) Anticiparea apogiaturii se poate efectua însă și prin salt ascendent sau descendent :



4) Anticiparea apogiaturii duble prin salt :



PARTEA IV

Scanned with OKEN Scanner

PROCEDEE DE CREAȚIE POLIFONICĂ LA TREI ȘI MAI MULTE VOCI

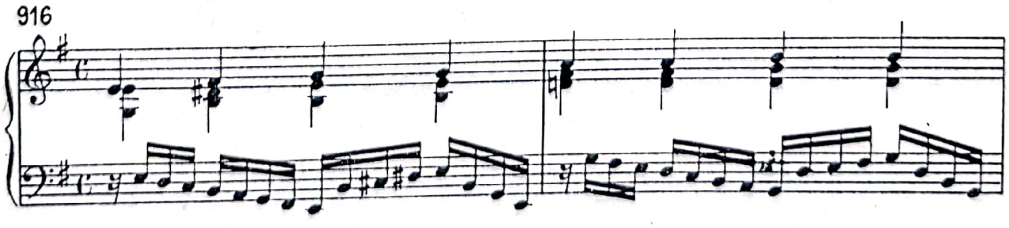
În structura polifonică omogenă

După tratarea disonanțelor în structura la trei voci, respectiv în cadrul acordurilor, ne mai rămîne să prezentăm cîteva din aspectele caracteristice ale procedeelor de creație polifonică ce survin în lucrările la trei și mai multe voci. Vom preciza că în ceea ce le privește va trebui să ținem seamă atît de lămuririle, cît și de recomandările cu caracter general făcute în cadrul contrapunctului la două voci, pe care firește le vom omite de astă dată. Respectînd ordinea expunerii inițiale, vom începe cu :

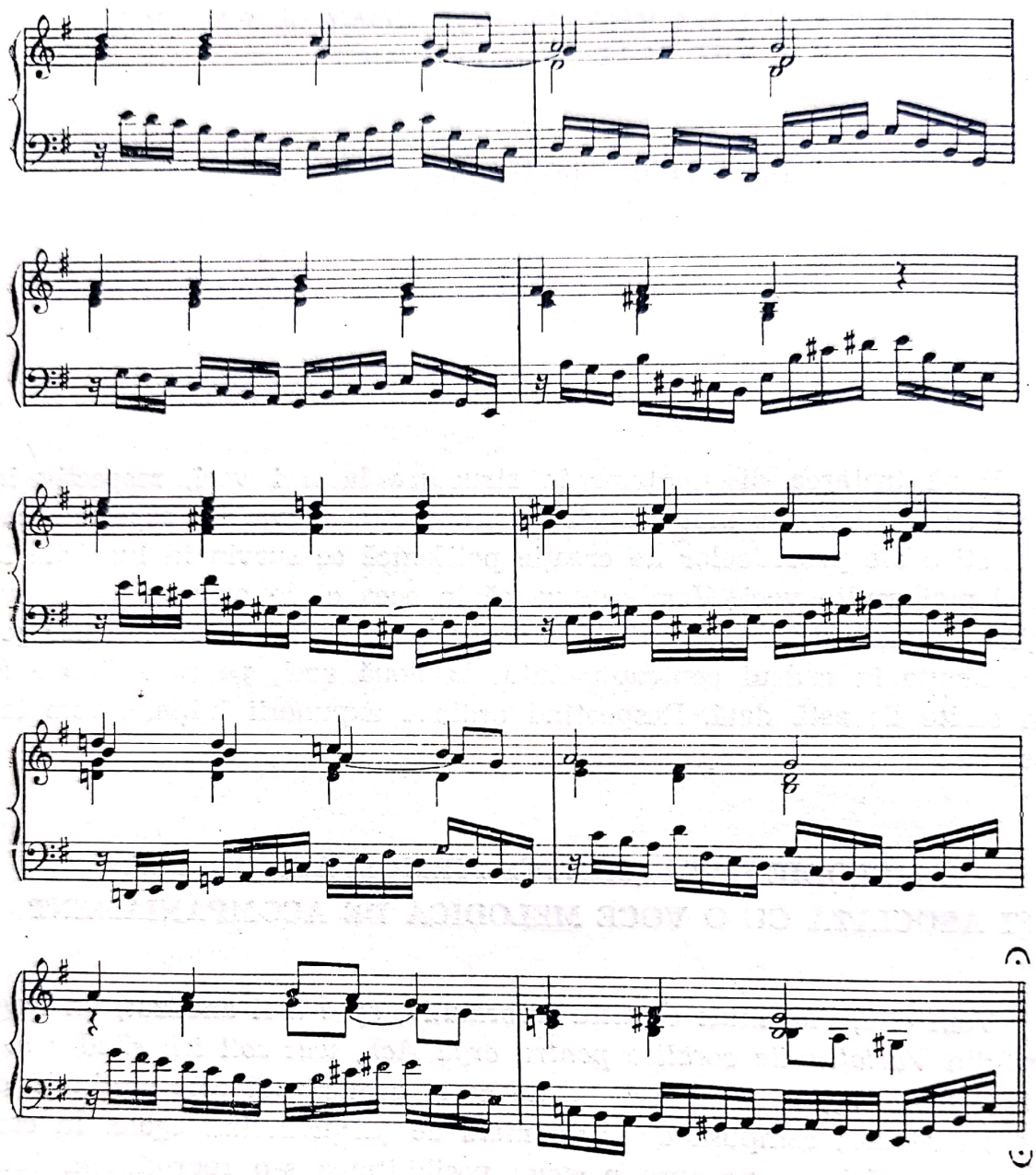
I. MELODIE DATĂ (CANTUS FIRMUS) ARMONIZATĂ ȘI ASOCIATĂ CU O VOCE MELODICĂ DE ACOMPANIAMENT

Vom cita, mai mult cu titlu informativ, spre a fi analizat, un fragment din *Variațiunile coralice pentru orgă Ach, was soll ich sünder machen (Partita V)*, în care melodia de coral armonizată este susținută de o voce melodică compusă dintr-un mers de șaisprezecimi egale. În continuarea lucrării — pe care n-avem posibilitatea s-o reproducem integral — linia melodică de acompaniament se plasează în discant :

Partita V



Scanned with OKEN Scanner



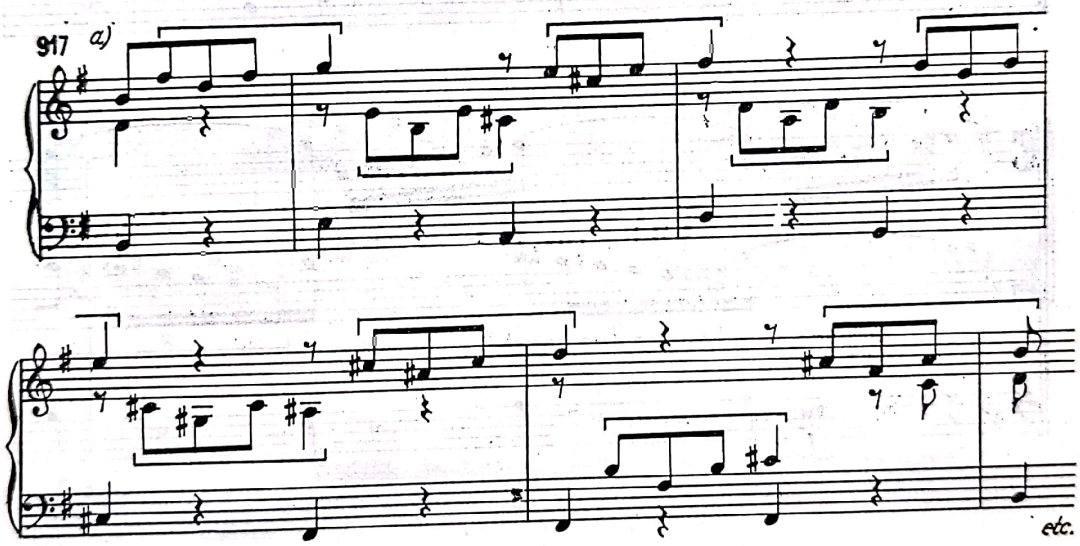
Acest procedeu este aplicabil variat, conform expunerii din partea II a lucrării.

Scanned with OKEN Scanner

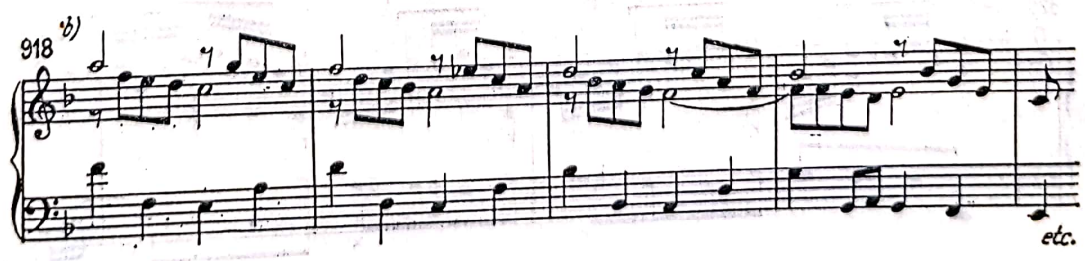
II. MIŞCAREA ALTERNATIVĂ IMITATIVĂ

1) Mişcarea alternativă imitativă a două voci, asociată cu voci melodice de acompaniament, constituie un mijloc tipic şi frecvent al scriiturii bachiene. Acest procedeu, abordînd fie alternarea unui singur desen, fie a două desene succesive uşor diferenţiate, utilizează voci de acompaniament compuse din durate diferite : din doimi sau pătrimi numai pe timpi accentuaţi *(a, c)*, din formule de pătrimi *(b)*, din durate de jumătăţi de timpi *(d)*, sau de şaisprezecimi egale *(e)* etc. :

Fuga în Sol pentru orgă

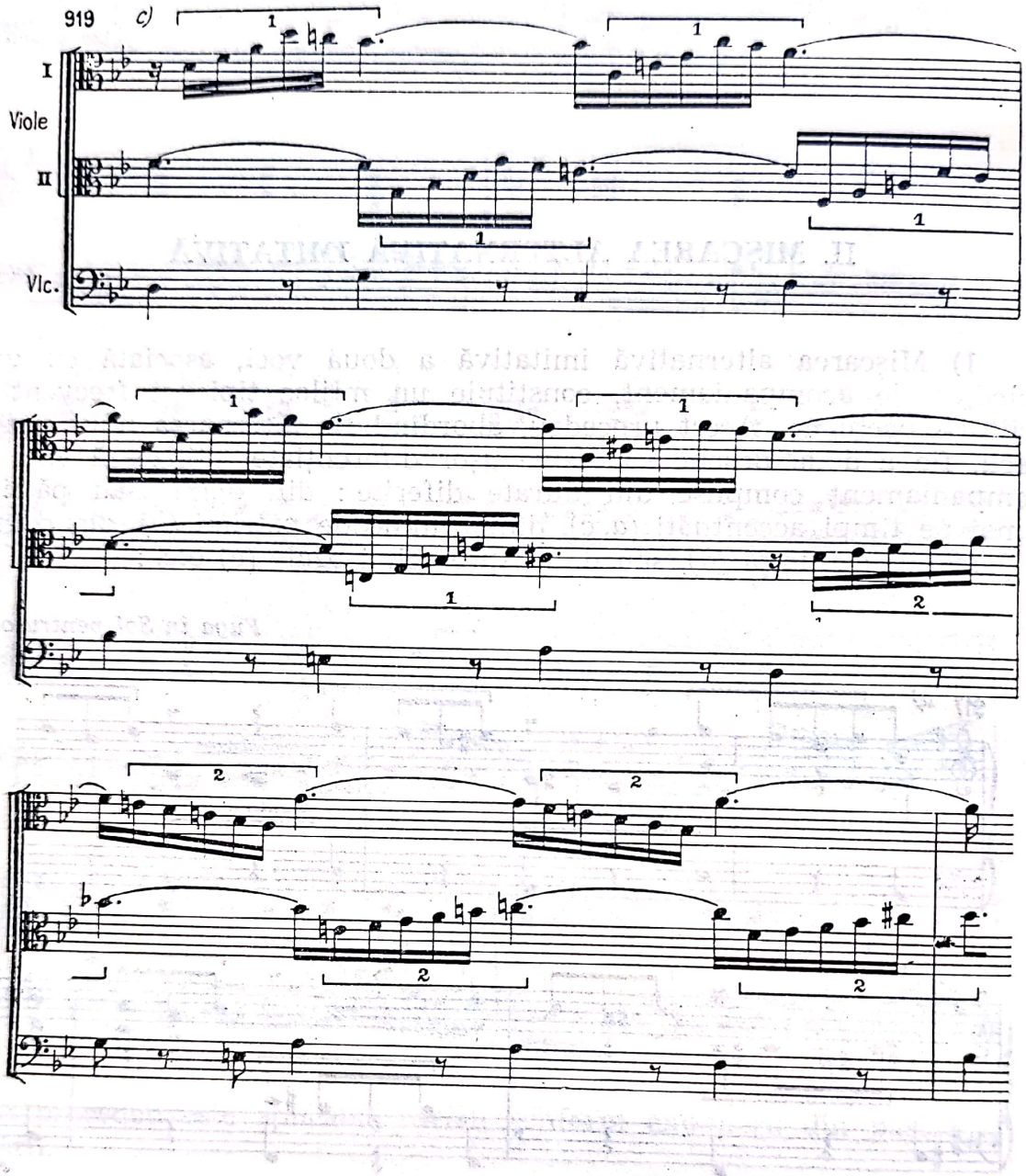


Concertul în stil italian (Partea III)



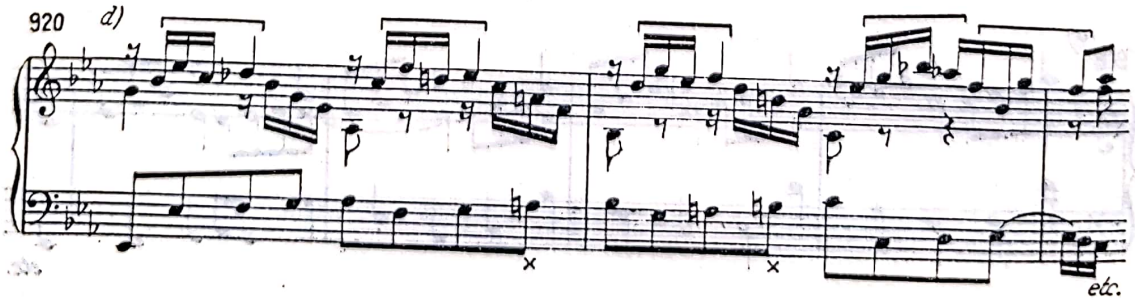
Scanned with OKEN Scanner

919 c)



Fuga în Mi bemol (W.Kl. I)

920 d)

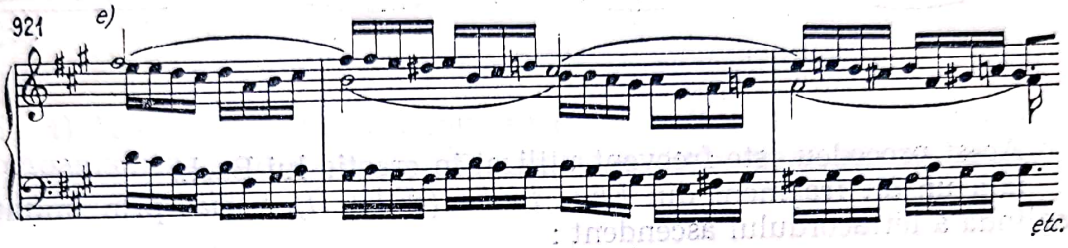


Scanned with OKEN Scanner

A se observa dublările de sensibile în exemplul de mai sus, iar în cel ce urmează alternarea dublării vocilor, procedeu caracteristic a mînuirii vocilor la trei și la mai multe voci :

Fuga în La (W.Kl. II)

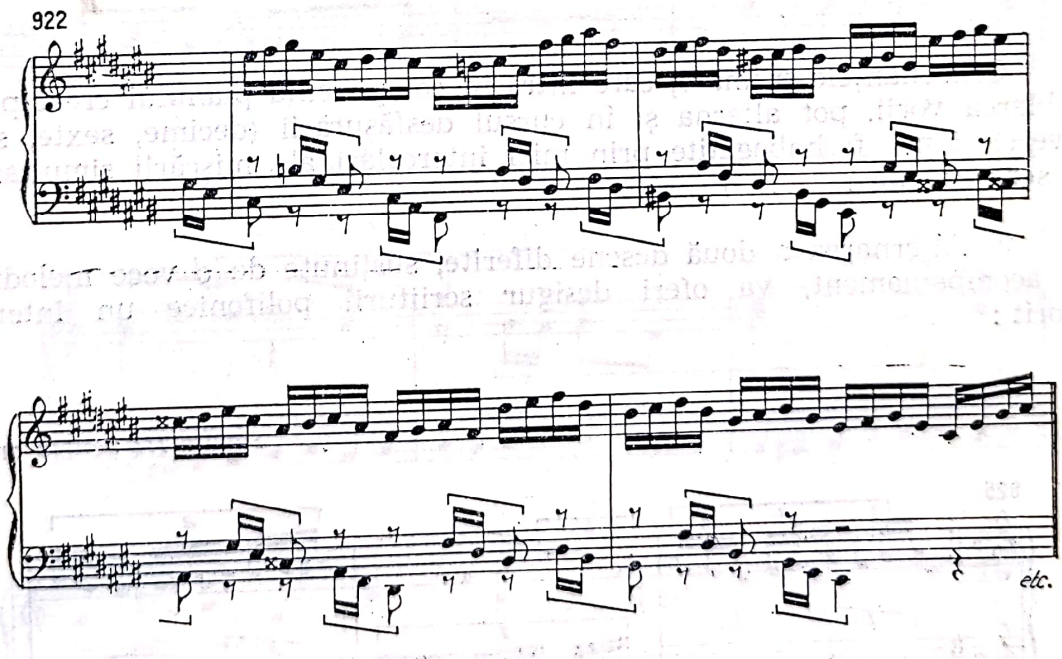
921 e)



Vocea melodică de acompaniament poate fi desigur plasată și în discant, deasupra mișcării alternative imitative a celor două voci :

Fuga în do diez (W.Kl. I)

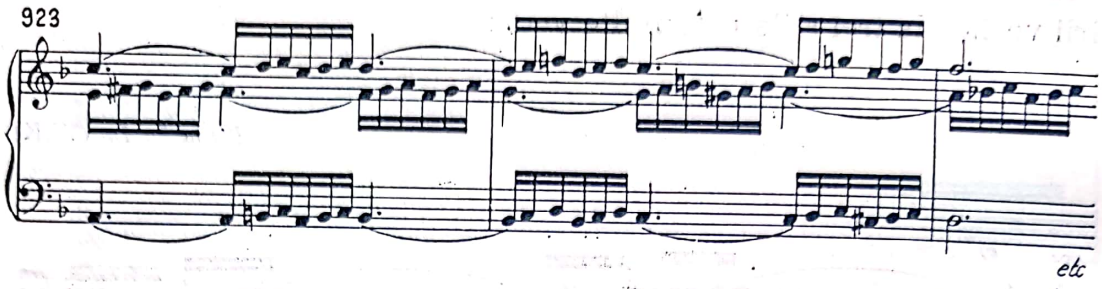
922



2) Mișcarea alternativă se poate desfășura și prin alternarea planurilor compuse din două voci și o singură voce de obicei, prin dublarea uneia fie la terță, sextă, sau decimă cu a treia voce :

Scanned with OKEN Scanner

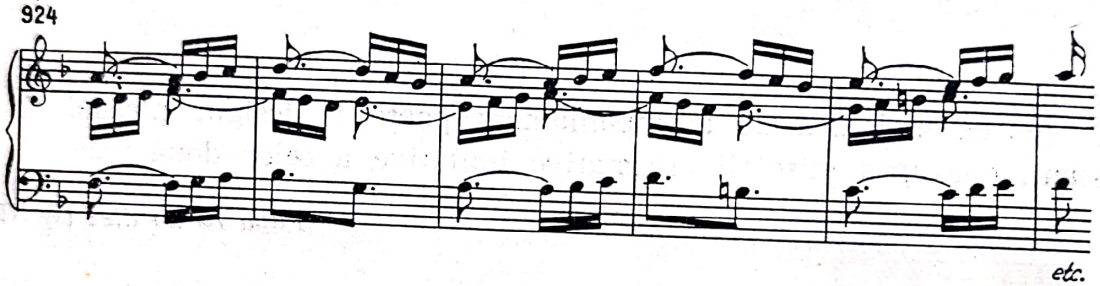
923



Acest procedeu este frecvent utilizat în creaţia lui Bach.

Iată un alt fragment din *Fuga în Fa (W.Kl. II)*, variat prin imitaţia în oglindă a tetracordului ascendent :

924

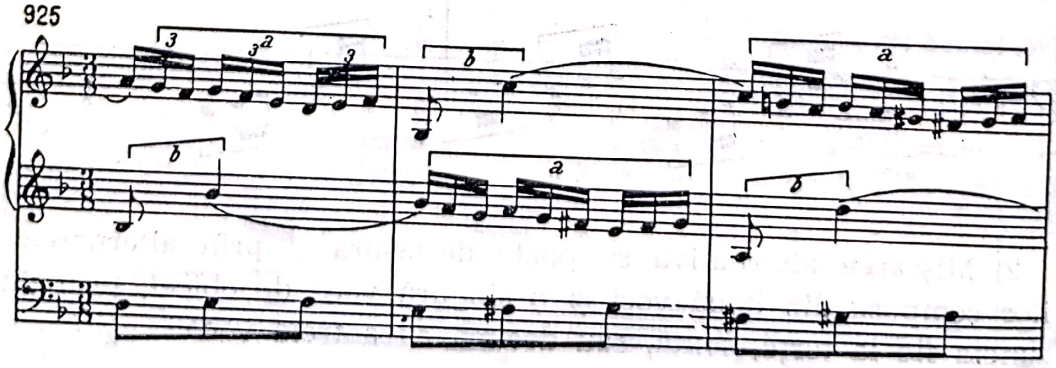


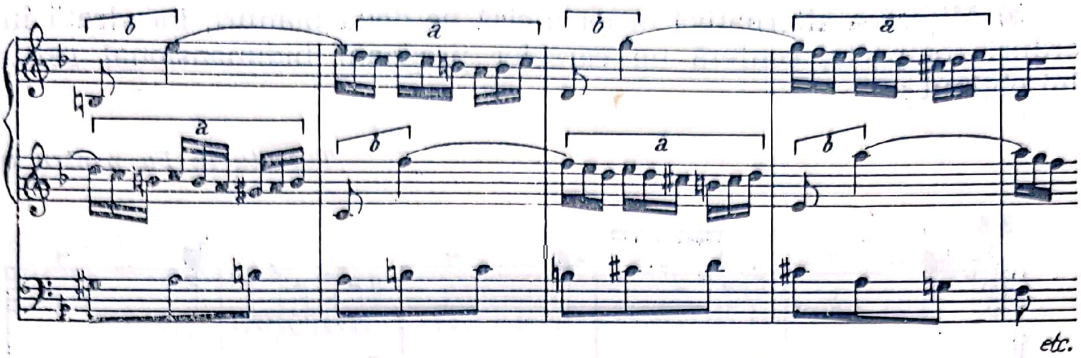
Consonanţele primare, care intră în componenţa planului creat prin dublarea vocii, pot alterna şi în cursul desfăşurării (decime, sexte, sau invers) şi pot fi îmbogăţite prin mici intercalări ale mişcării simultane, în sens contrar :

3) Alternarea a două desene diferite, susţinute de o voce melodică de acompaniament, va oferi desigur scriiturii polifonice un interes sporit :

Sonata III pentru orgă

925

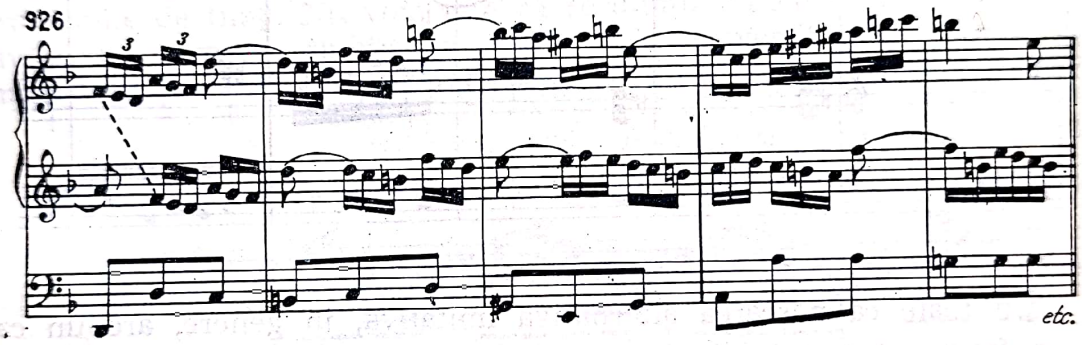




4) Mișcarea alternativă imitativă în *stretto* cu o voce melodică de acompaniament contribuie, de asemenea, la diminuarea pericolului șablonizării procedeului :

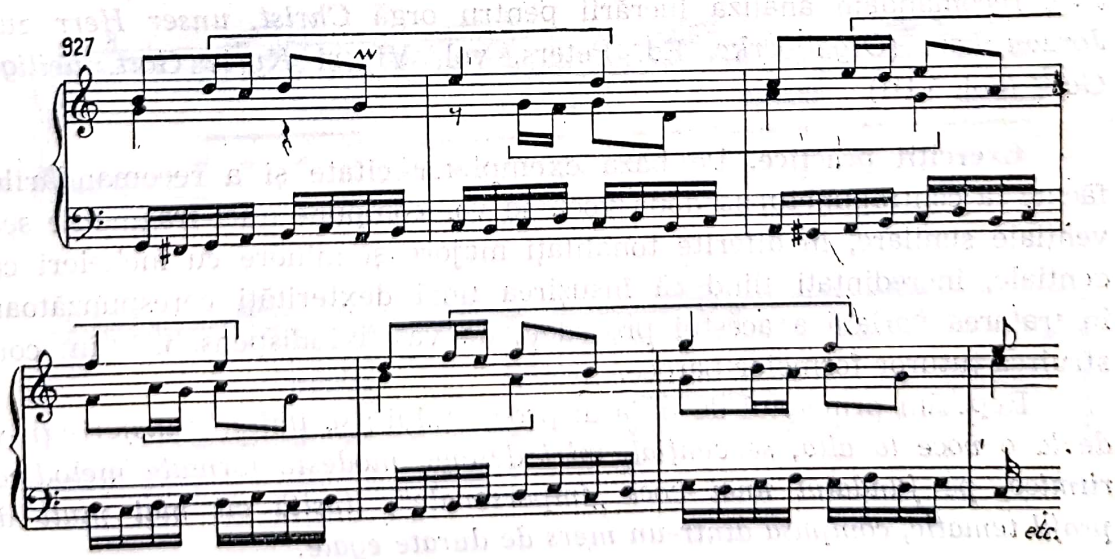
Sonata III pentru orgă

926



Fuga în Do (W.Kl. II)

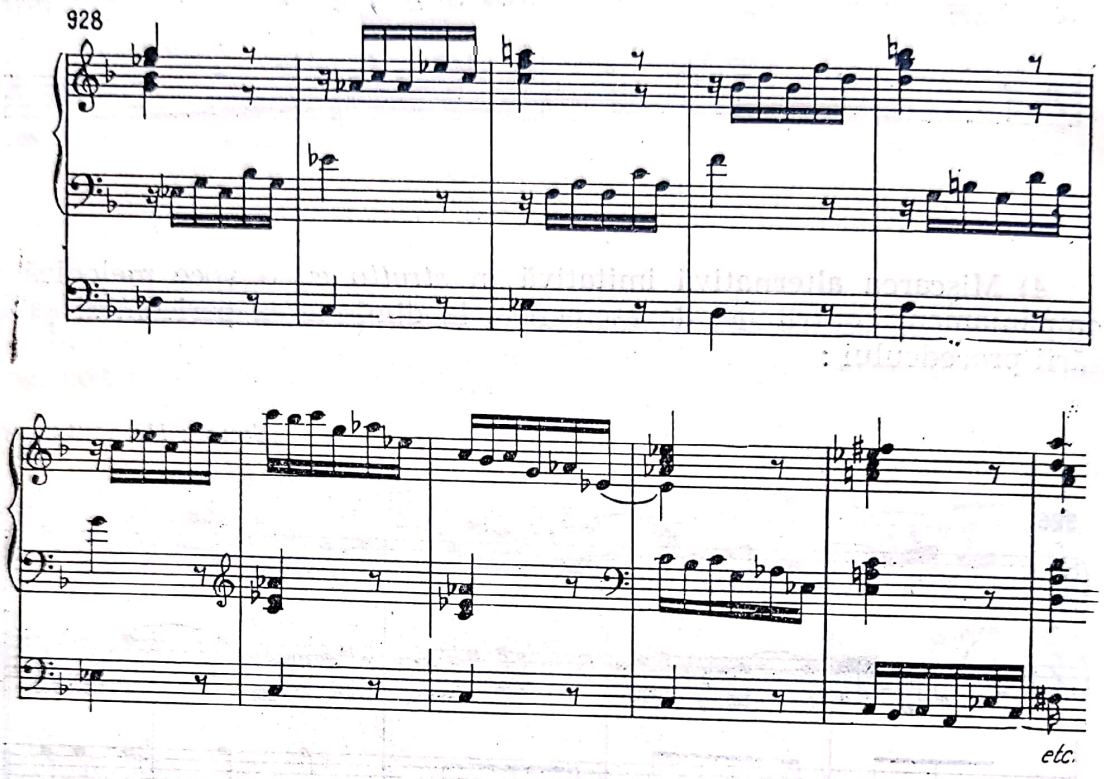
927



Scanned with OKEN Scanner

5) Mișcarea alternativă propriu-zisă pe două planuri, încadrată între acorduri compacte, conferă un caracter pregnant bidimensional rezultatului obținut :

Toccata în Fa pentru orgă



Cu toate că mișcarea alternativă imitativă, în genere, are un caracter fragmentar, episodic, uneori poate totuși determina construcția integrală a unor lucrări prin aplicarea ei variată. Pentru a sesiza aceste cazuri, precum și diversitatea întrebuințării mișcării alternative imitative, recomandăm analiza lucrării pentru orgă *Christ, unser Herr zum Jordan kam* (*Orgelwerke*, Ed. Peters, vol. VI) și *Kyrie Gott, heiliger Geist* (vol. VIII).

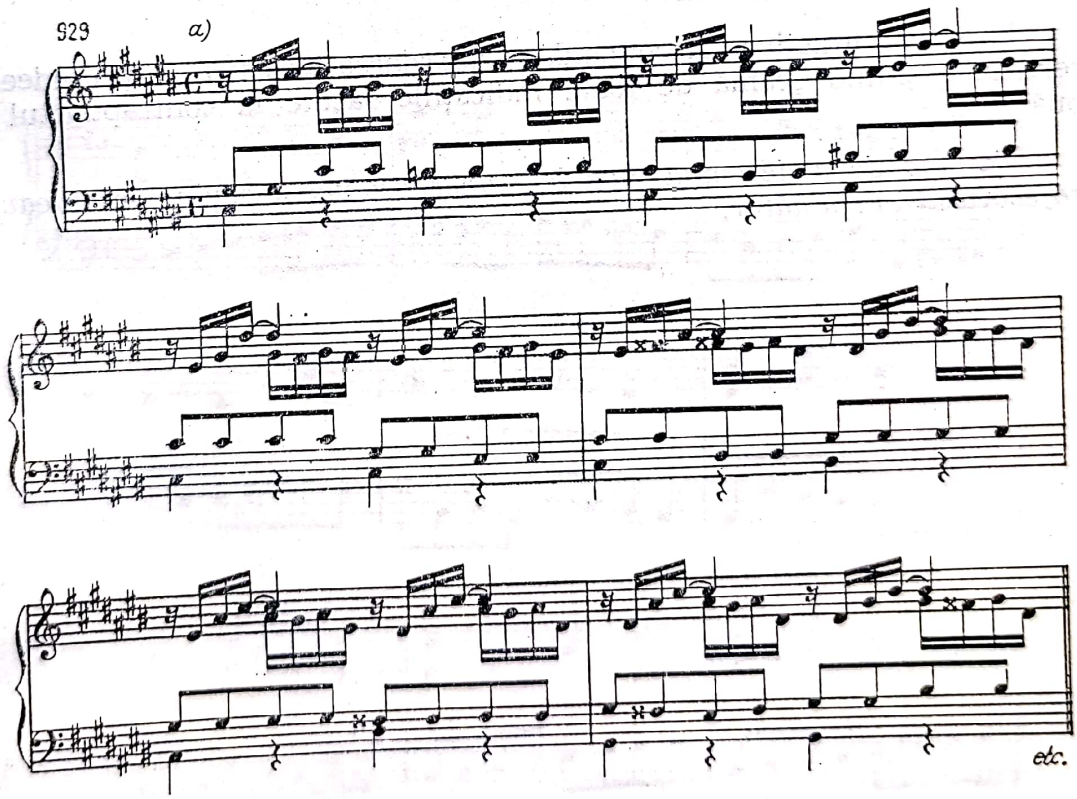
Exerciții practice. Pe baza exemplelor citate și a recomandărilor făcute la contrapunctul la două voci, se vor compune mici fragmente secvențiale similare, în diferite tonalități majore și minore cu încheieri cadențiale, încredințați fiind că însușirea unei dexterități corespunzătoare în tratarea variată a acestui procedeu, ne va fi indispensabilă în construirea tuturor formelor baroce.

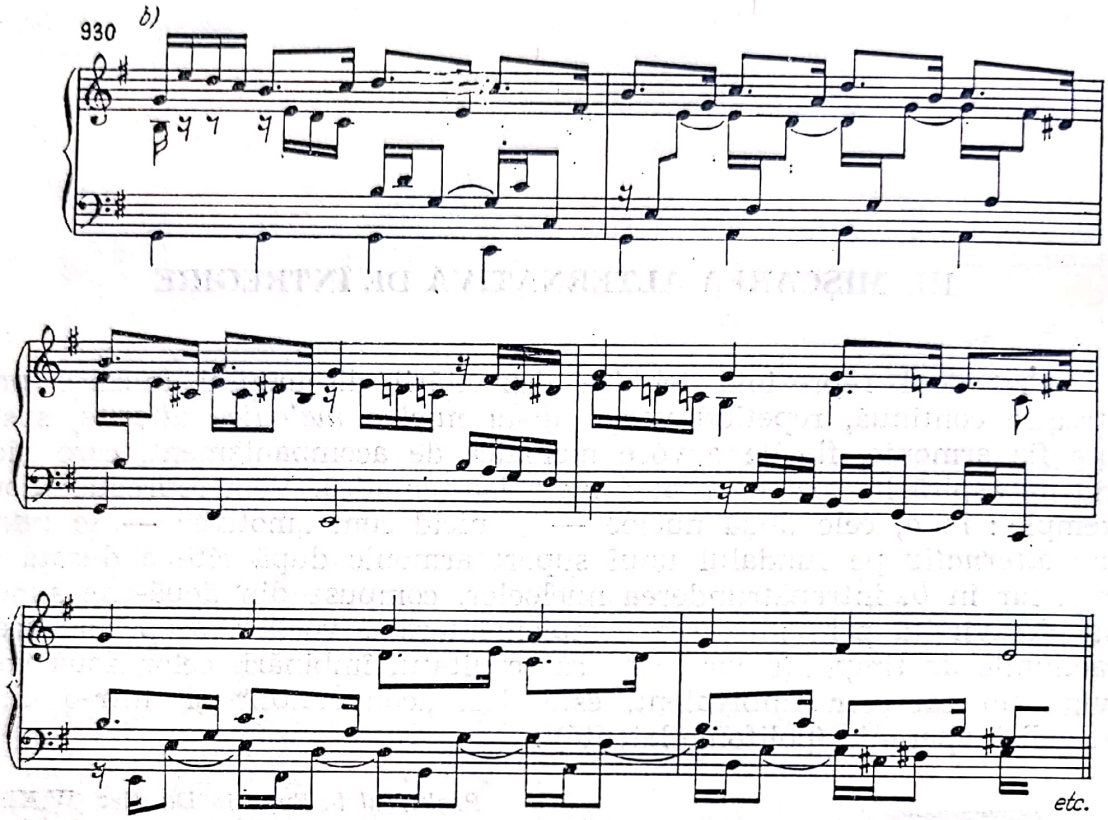
Repetăm principiul de bază al procedeului : *se imită, transferîndu-se de la o voce la alta, secvențial, mici desene, modeste formule melodico-ritmice, pe fundalul unei voci „impersonale", lipsită cît mai mult de profil tematic, compusă dintr-un mers de durate egale.*

III. MIȘCAREA ALTERNATIVĂ DE ÎNTREGIRE

Procedeul reprezintă tehnica dezvoltării discursului muzical prin întregire continuă, repetînd variat *două nuclee melodice diferite*, susținute fie armonic, fie de o voce melodică de acompaniament, care niciînd nu aspiră la „personalitate“ melodico-tematică. Vom reproduce două exemple : în *a*, cele două nuclee — și nicidecum „motive“ — *se întregesc alternativ* pe fundalul unui suport armonic după cîte o durată de timp, iar în *b*, întrepătrunderea nucleelor, compuse din două-trei sunete este desăvîrșită prin mișcarea complementară a vocilor, acoperind toate fracțiunile de timp. Nu vom uita că rezultatul îmbinării celor două voci, avînd un caracter ambivalent, este deci „convertibil“ și într-o linie monodică aparentă (polifonie latentă) :

Preludiul la Fuga în Do diez (W.Kl. II)





Exerciții practice. Recomandăm abordarea practică a procedeelor prezentate, ținînd seamă de toate indicațiile făcute la contrapunctul la două voci.

Sarcina de a desemna modelele de reprodus îi revine întotdeauna profesorului îndrumător.

Scanned with OKEN Scanner

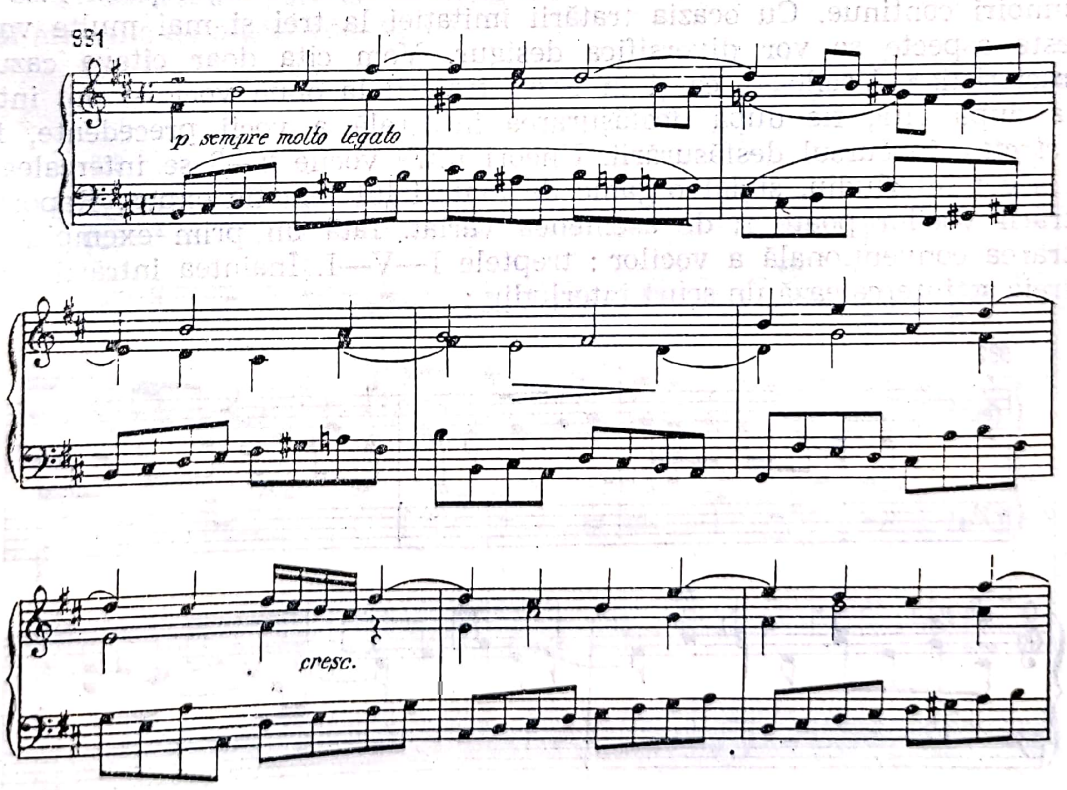
IV. IMITAȚIA LA TREI VOCI

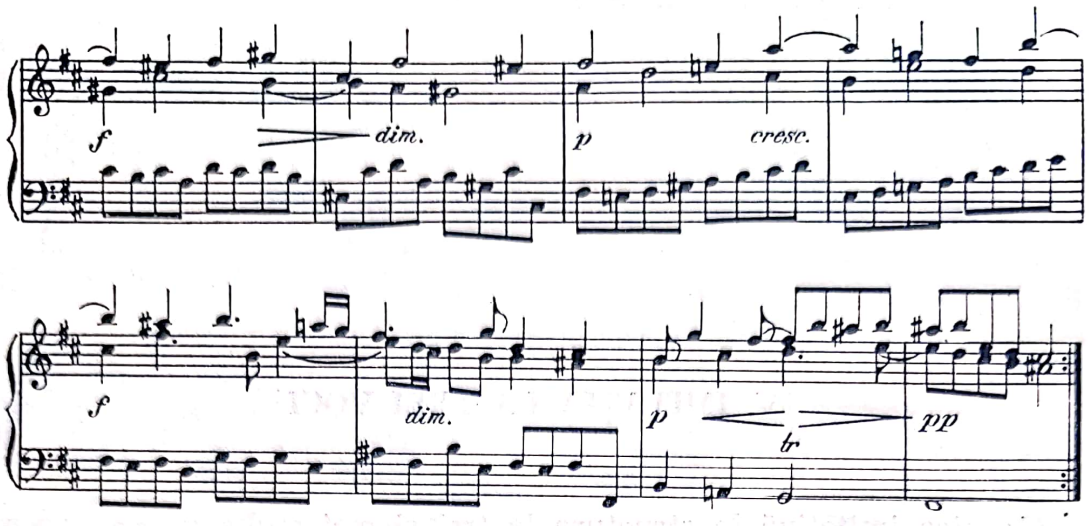
Tehnica imitativă în structura la trei și mai multe voci se diversifică și ea. O vom trata sub aspectele ei cele mai semnificative.

A

Imitație nemodulatorică la două voci, susținută de o voce melodică de acompaniament :

Preludiul la Fuga în si (W.Kl. I)

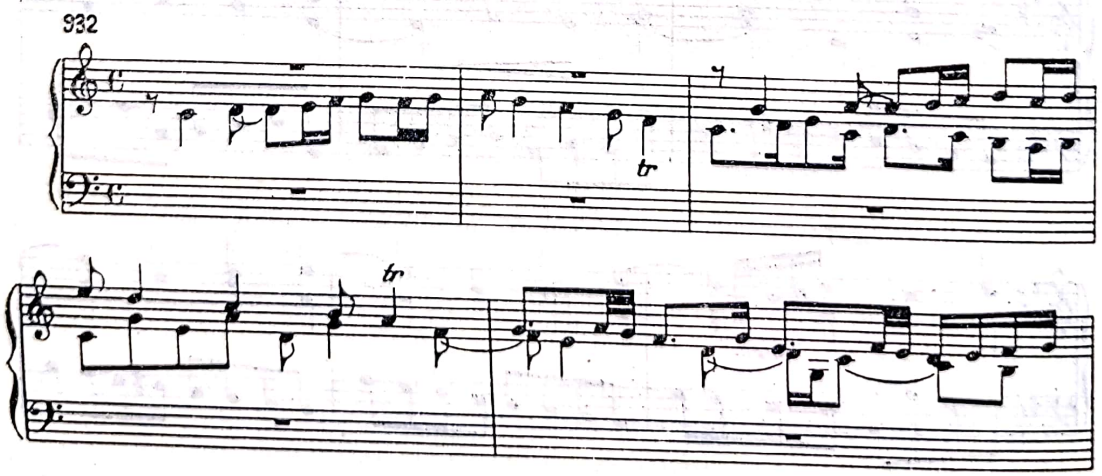


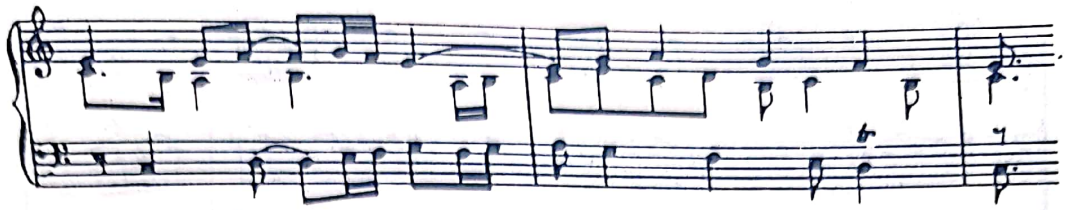


Recomand consultarea și analiza atentă a sonatelor pentru orgă (a părților lente în primul rînd) pentru a ne edifica asupra măiestriei unice cu care Bach tratează acest procedeu tehnic, mînuind două planuri melodice imitative de o complexitate și bogăție ritmică ornamentală, luxuriante, corelate de o voce melodică de acompaniament.

B

La sfîrșitul tratării tehnicii imitative la două voci (F) am arătat aspectele și tendințele noi ale acestui procedeu străvechi, capabil însă la reînnoiri continue. Cu ocazia tratării imitației la trei și mai multe voci, aceste aspecte se vor diversifica desigur. Vom cita doar cîteva cazuri caracteristice. Vocile — ca și în cazul tratării la două voci — pot intra una după alta, fie după desfășurarea integrală a vocii precedente, fie în *stretto*, în cursul desfășurării. Uneori între vocile 2—3 se intercalează un scurt interludiu, sudat organic de materialul tematic expus. Raportul intrării vocilor poate fi de asemenea variat. Iată un prim exemplu cu intrarea convențională a vocilor : treptele I—V—I. Înaintea intrării vocii a treia se intercalează un scurt interludiu :

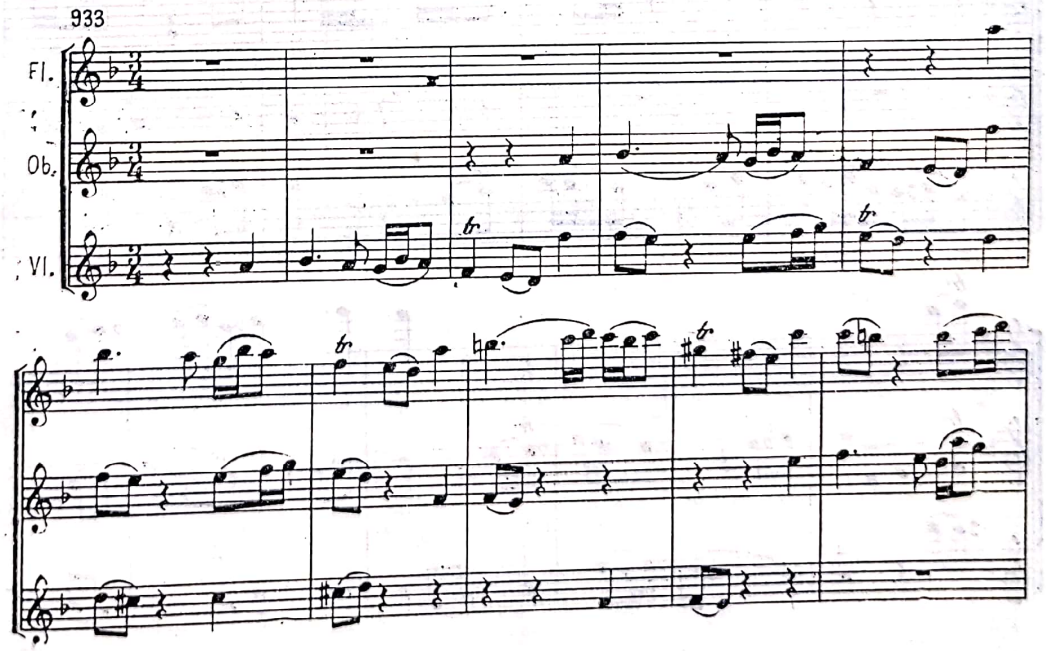




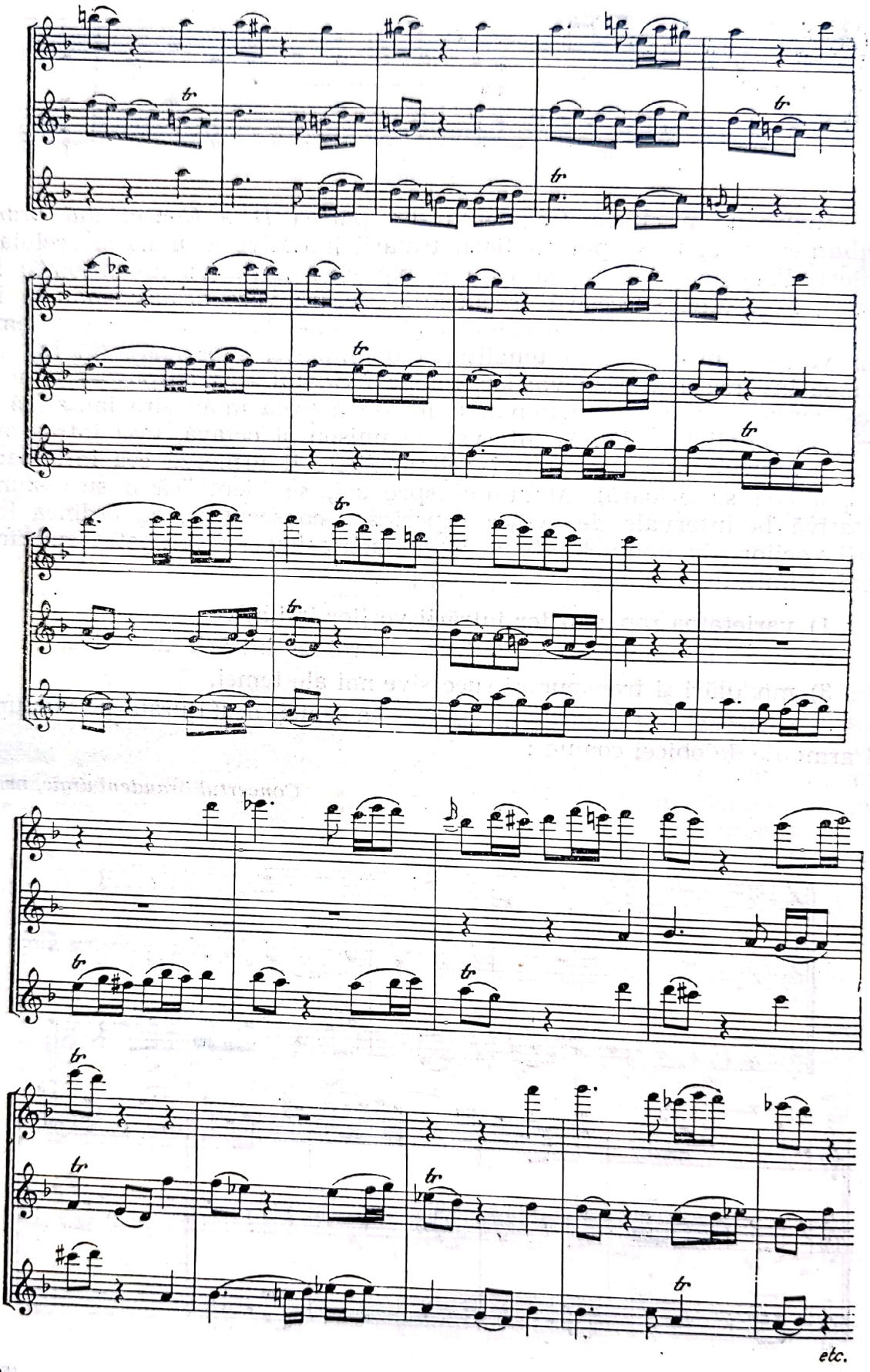
Reproducem cîteva fragmente din partea II a *Concertului brandenburgic nr. 2*, în scopul studierii tratării imitative a unuia și aceluiași subiect. Fragmentul debutează cu o expunere imitativă la unison și la octavă, în ordine succesivă ascendentă, fiecare voce desfășurîndu-se în cadrul circuitului funcțional complet (T—S—D—T). Va continua cu tema ușor variată, modulînd în tonalitatea dominantei superioare (în *la*), cu ordinea inversă a intrării vocilor, tot pe fundalul — transpus — al aceluiași circuit armonic funcțional. Urmează a treia înlănțuire imitativă a temei în tonalitatea *Fa*, la interval de unison și octavă, însă într-o ordine schimbată față de debut (vocii mediane îi urmează cea inferioară și apoi cea superioară). Modulînd spre *sol*, se identifică o succesiune imitativă la intervale de cvinte superioare consecutive, cu ordinea intrării vocilor din nou schimbată. Deci Bach asigură diversitatea aplicării tehnicii imitative în fragmentul citat, prin :

1) varietatea raporturilor intrării vocilor imitative,
2) distribuirea mereu schimbată a ordinei intrării imitative,
3) modulări și transpuneri succesive noi ale temei,
4) varierea — fie cît de modestă — a temei, desfășurată pe un fundal armonic de obicei comun :

Concertul brandenburgic, nr. 2



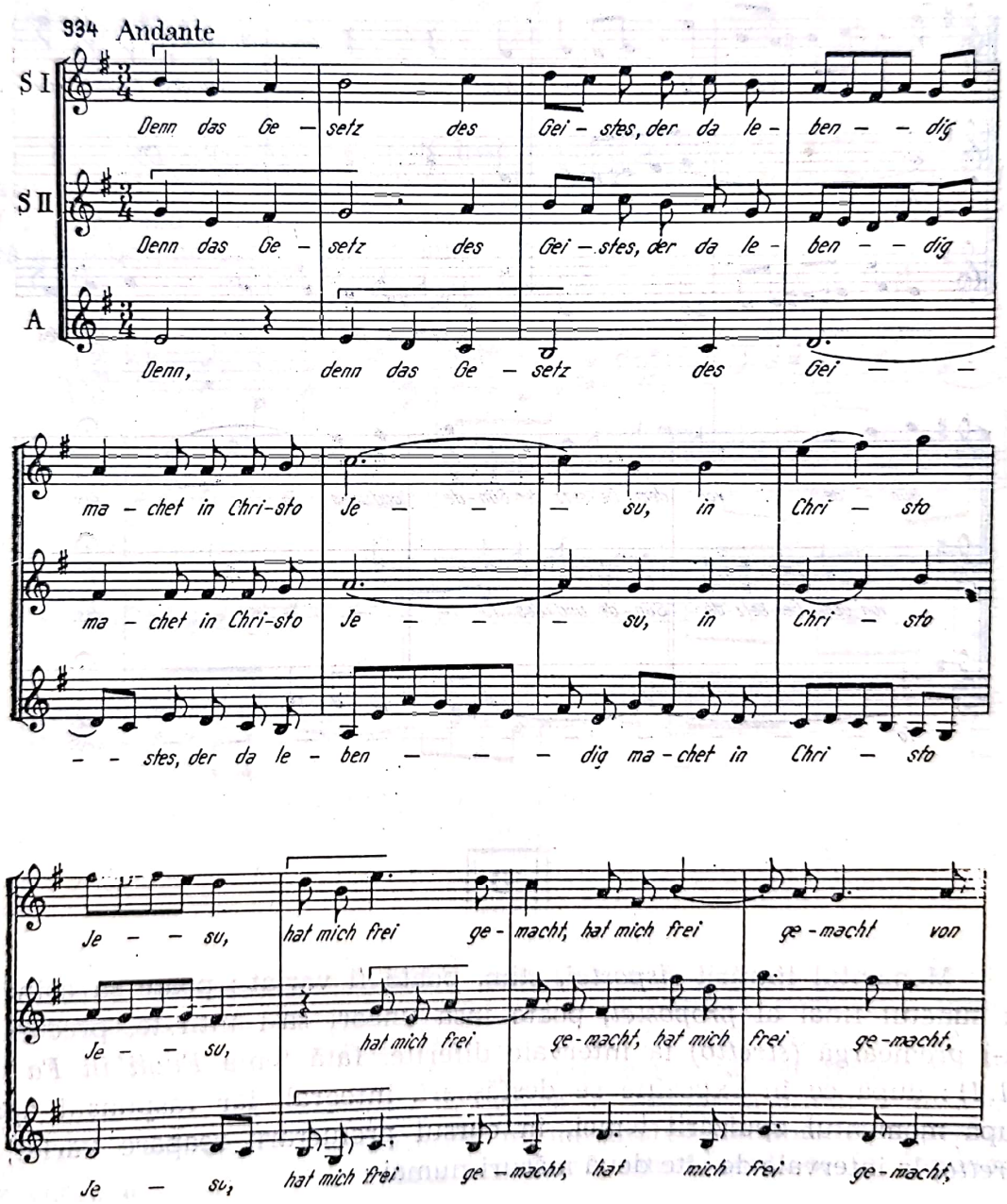
Scanned with OKEN Scanner

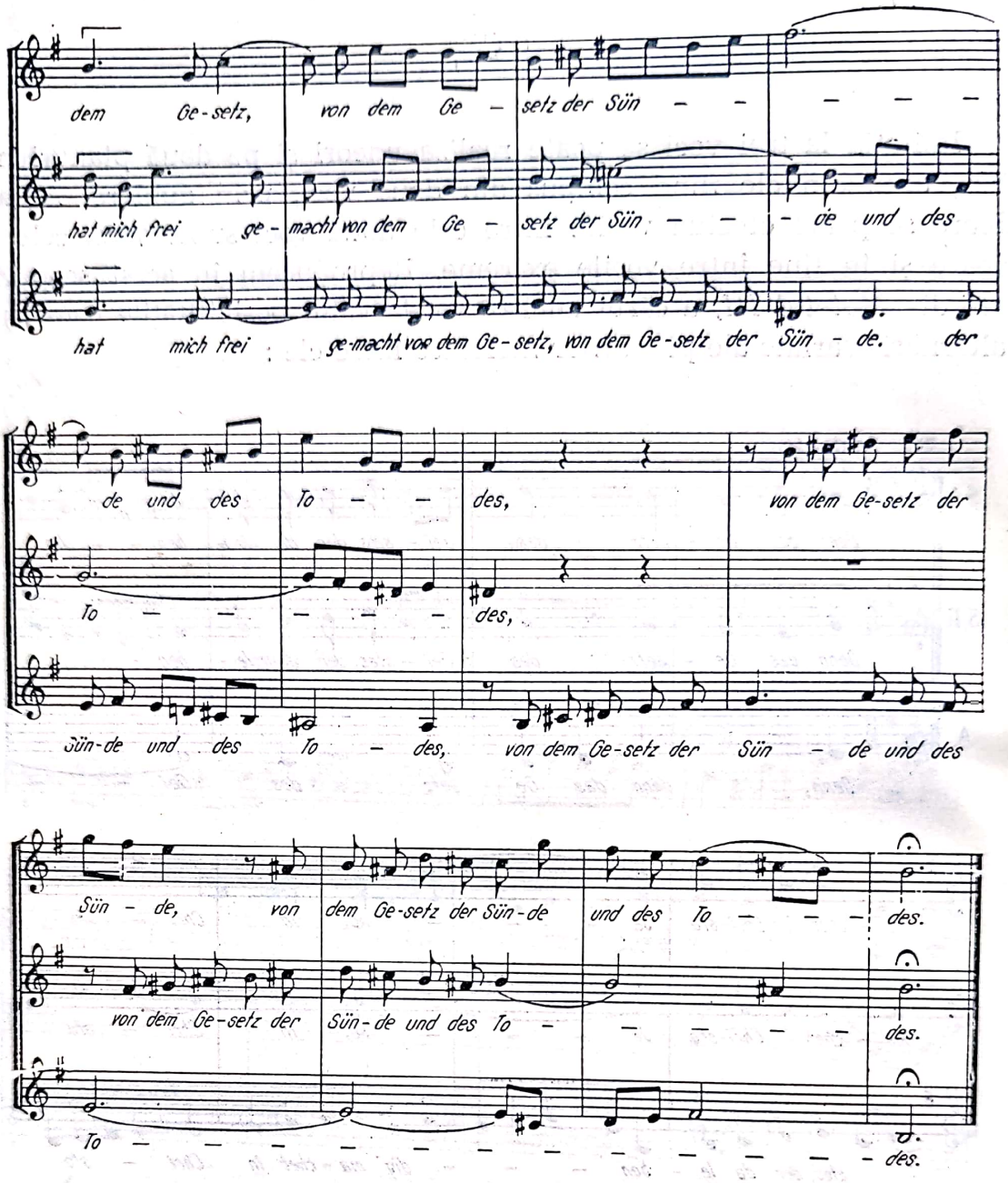


Scanned with OKEN Scanner

C

Imitația la trei voci se poate realiza uneori și pe două planuri melodice, unul din ele fiind compus din două voci, prin dublare. Această dublare se poate efectua variat între cele două voci superioare, cele inferioare și în fine între vocile extreme. Reproducem în acest scop *Andante* din *Motetul III*, a cărui analiză va dezvălui posibilitățile construirii și alternării variate ale planurilor melodice între ele :



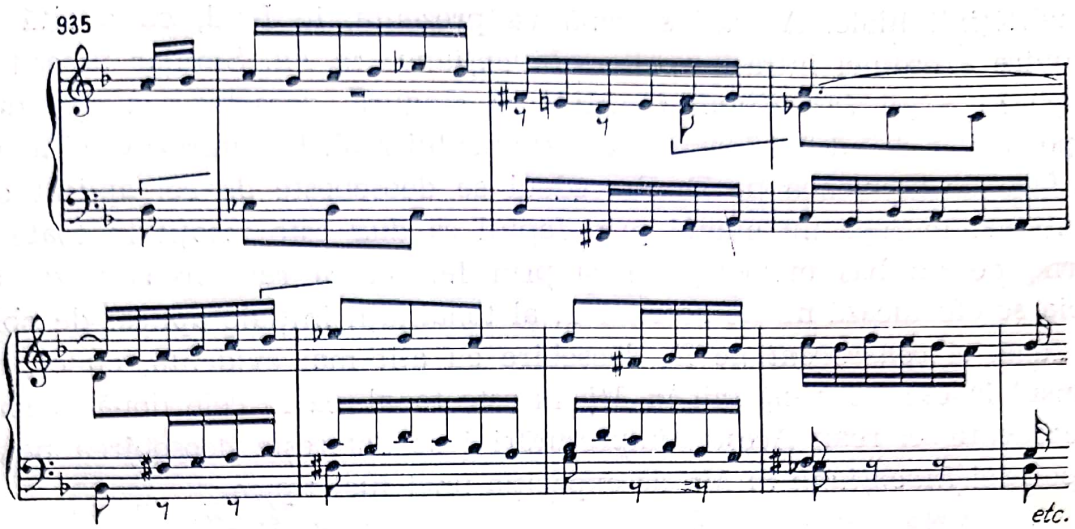


D

Momentul intrării *rispostei*, știm, poate fi variat : poate să coincidă cu sunetul final al *propostei*, poate însă uneori să-i întîrzie, precum și să-i premeargă *(stretto)* la intervale diferite. Iată tema *Fugii în Fa (W. Kl. I)* : după ce în expoziție se desfășoară integral, iar răspunsul apare după momentul epuizării temei, în cursul prelucrării reapare variat, în *stretto*, la intervale de cîte două măsuri numai :

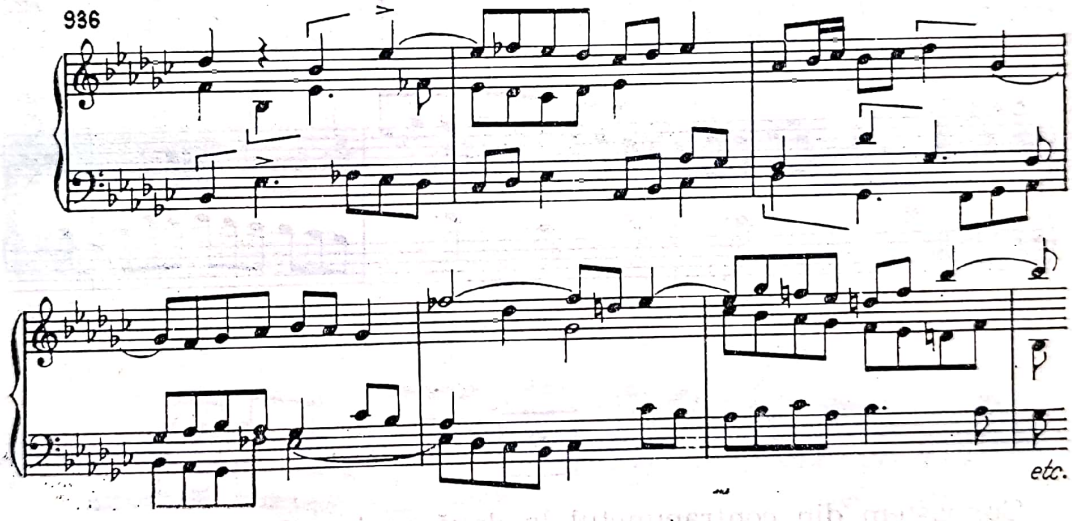
Scanned with OKEN Scanner

935



Intrarea succesivă poate fi însă și mai precipitată. Prezentăm o intrare numai după un timp, într-un fragment al *Fugii în mi bemol (W. Kl. I)*, iar după o măsură, imitația în *stretto*, repetîndu-se în ordinea identică a vocilor, se desfășoară în oglindă :

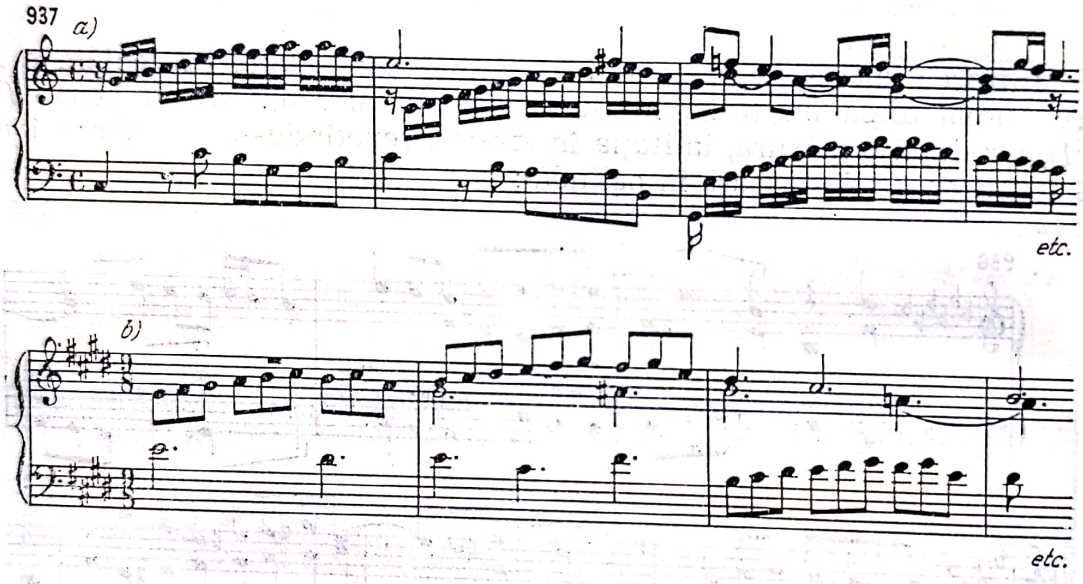
936



E

Ca o tranziție spre tehnica imitativă a fugii, vom prezenta unele cazuri sesizabile în *Invențiunile la trei voci*, notabile poate sub anumite aspecte. Astfel, în expoziția *Invențiunii în Do (a)*, tema debutează cu treapta V, însoțită de o voce de susținere armonică, iar răspunsul tonal reia tema, la cvinta inferioară, cu tonica, efectuînd la sfîrșit o mică mutație și o inflexiune modulatorică în tonalitatea dominantei superioare, iar vocea a treia intră la cvarta inferioară, substituindu-se în dominanta

tonalității inițiale. Aceeași schemă va prezenta, în fond, cu o altă distribuire a ordinei intrării vocilor, *Invenţiunea în Fa*. Similar procedează Bach în cazul *Invenţiunii în Mi* [1], cu singura deosebire a inversării raporturilor debutului temei și a răspunsului real. Revenirea vocii a treia se face de asemenea pe D. Procedeul se deosebește de cel aplicat convențional în fugă nu numai prin faptul că *dux* este însoțit în toate cazurile de un bas melodic, dar și prin faptul, că revenirea la vocea a treia se efectuează nu pe acordul T, al tonalității inițiale aplicat de obicei în fugă, ci *consecvent* pe D, deosebire cu atît mai evidentă, cu cît răspunsul în cazul *Invenţiunii în Mi* nu este tonal, ca în cele două exemple precedente, ci real. Acestei împrejurări i se datorește deosebirea netă a expoziției *Invenţiunii în Mi*, de expoziția unei fugi tipice :



F

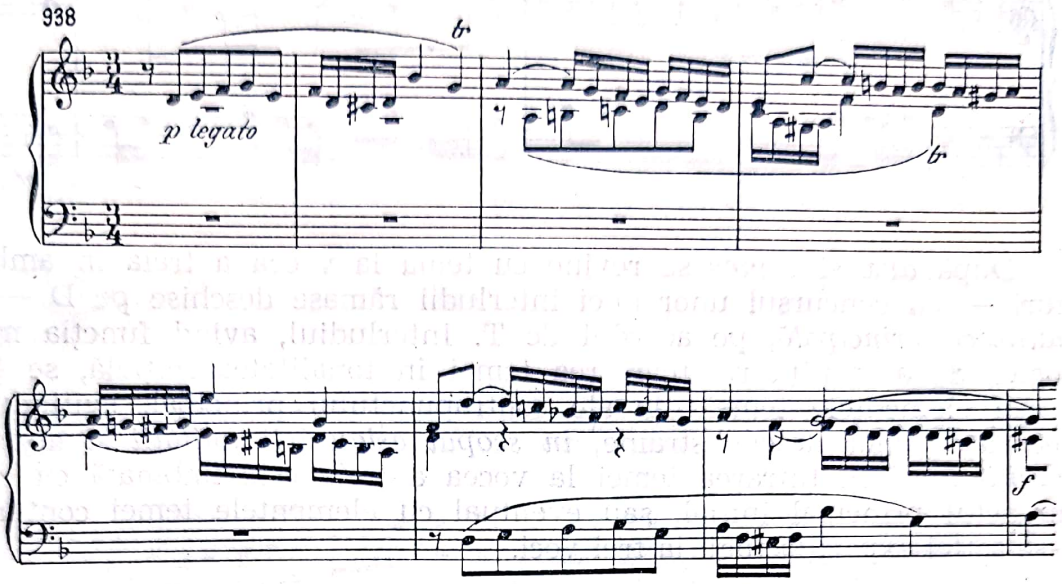
Cunoaștem din contrapunctul la două voci noțiunile de bază în legătură cu tema, răspunsul precum și contrapunctul principal, în cazul fugii. Aceste precizări, cu toate detaliile și implicațiile expuse, trebuie *negreșit repetate*, înainte de a parcurge cele ce urmează.

În consecință, vom efectua de astă dată doar întregirea expoziției cu vocea a treia și mai tîrziu cu cea a patra, pe baza principiilor considerate cunoscute și asimilate.

Imitația modulatorică în fugă va putea fi reală (*a*) sau tonală (*b*). Vom reproduce expozițiile cunoscute din partea II întregite de astă dată cu vocea a treia :

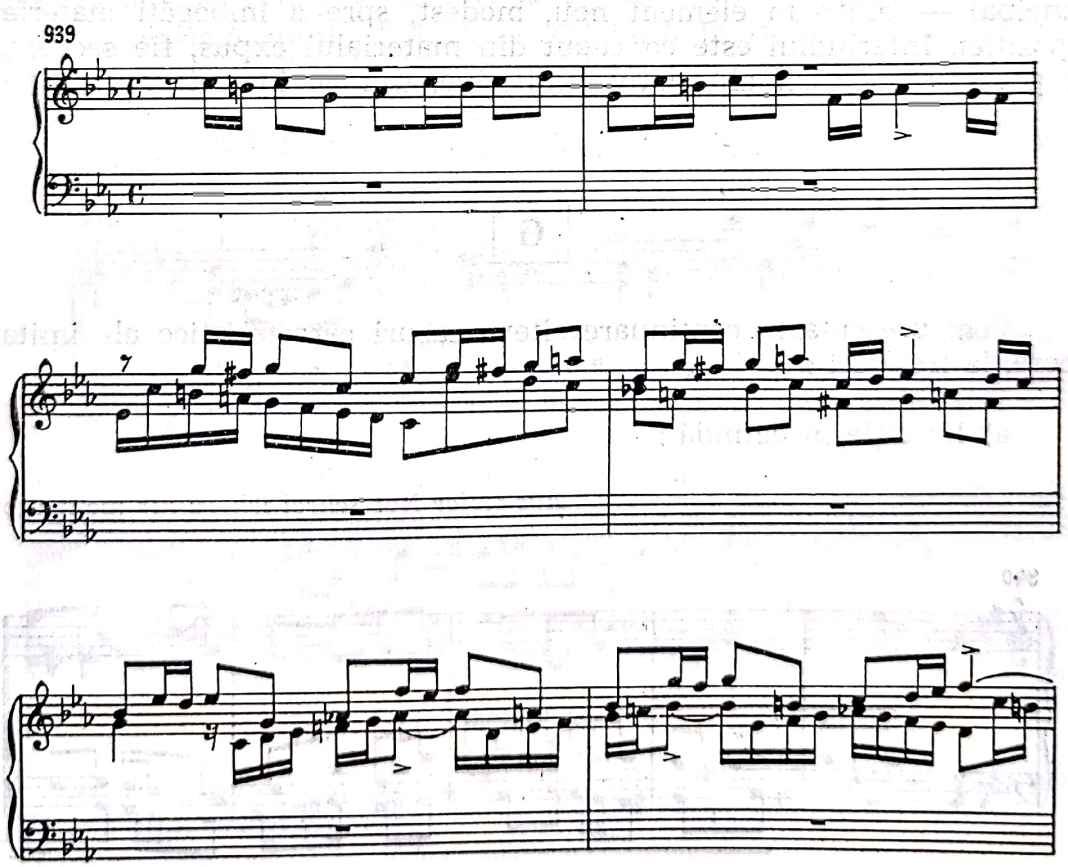
[1] A se consulta exemplele citate

938

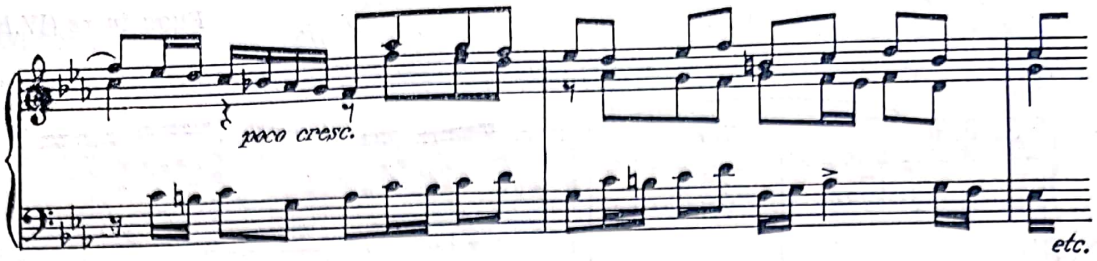


Fuga în do (W.Kl.I)

939



Scanned with OKEN Scanner



După *dux* și *comes* se revine cu tema la vocea a treia în ambele cazuri — cu concursul unor mici interludii rămase deschise pe D — *în tonalitatea principală*, pe acordul de T. Interludiul, avînd funcția morfologică de a facilita reîntoarcerea temei în tonalitatea inițială, se țese fie din elementele temei, fie ale contrapunctului principal, evitîndu-se strecurarea unor desene străine, *în scopul asigurării unității și a omogenității lucrării*. Intrarea temei la vocea a treia este îmbinată cu contrapunctul principal inițial, sau eventual cu elementele temei conturîndu-se astfel expoziția fugii la trei voci.

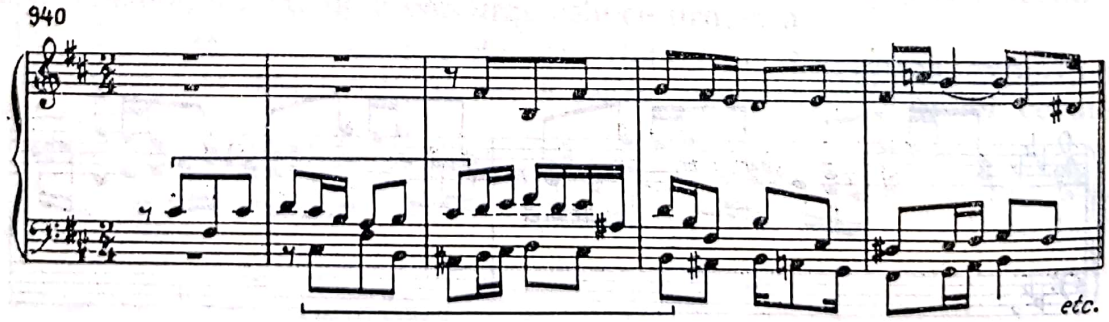
Exerciții practice. Se vor construi expoziții de fugă la trei voci cu răspuns real, apoi tonal, pe baza cunoștințelor și exemplelor citate. Să nu se uite : tema fugii trebuie aleasă cu grijă : să fie densă și expresivă, conținînd valențele prelucrării de mai tîrziu (intrarea în *stretto* etc.), construită de preferință din două elemente diferite, iar contrapunctul principal — dintr-un element nou, modest, spre a îmbogăți materialul expoziției. Interludiul este conceput din materialul expus, fie secvențial, fie pe calea mișcării alternative imitative, sau de întregire.

G

Vom prezenta în continuare cîteva cazuri caracteristice ale imitației libere, la trei voci :

a) Imitație în oglindă :

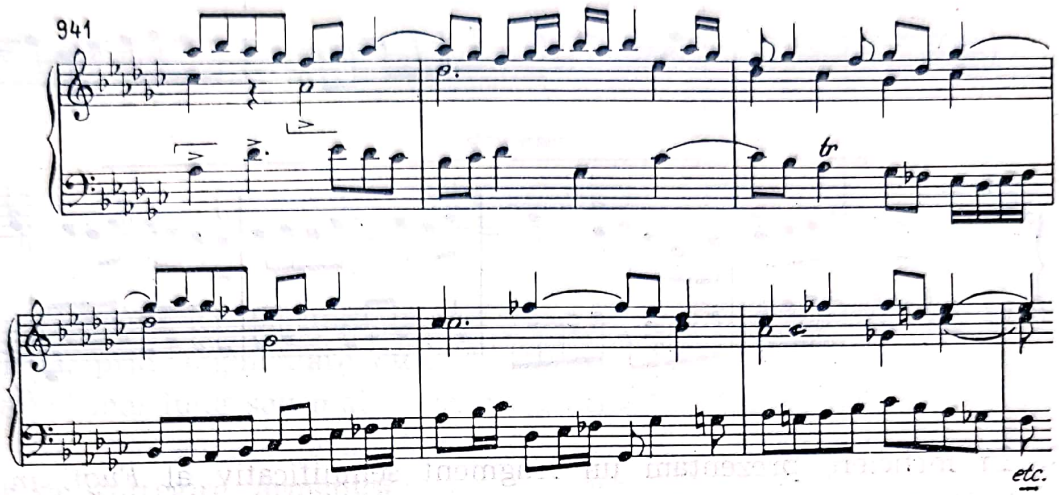
Aus tiefer Not schrei ich zu dir (pentru orgă)



b) Două voci imitative prin augmentare, la octavă superioară, în *stretto* cu intrarea vocii a doua după doi timpi :

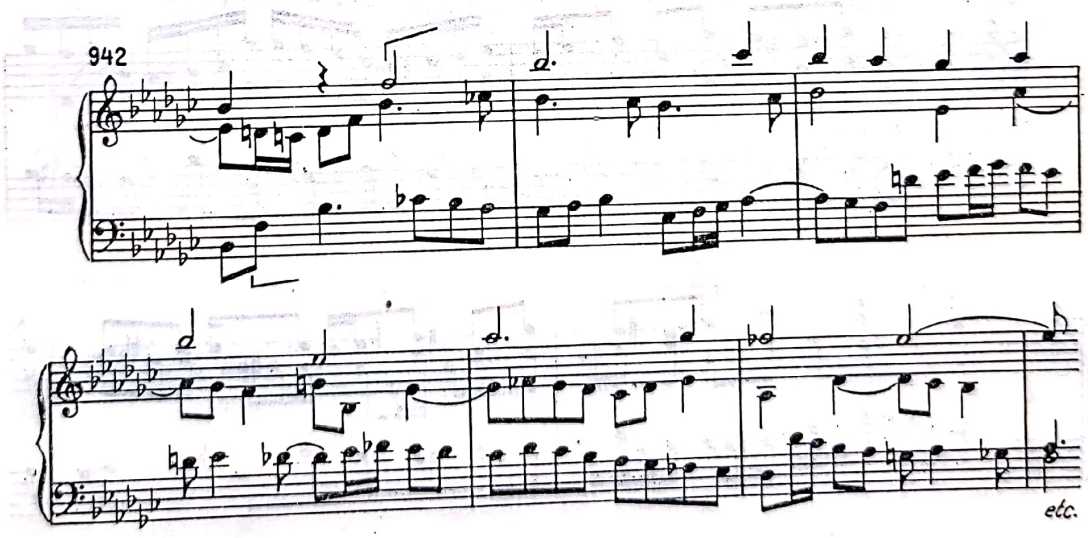
Fuga în mi bemol (W.Kl.I)

941



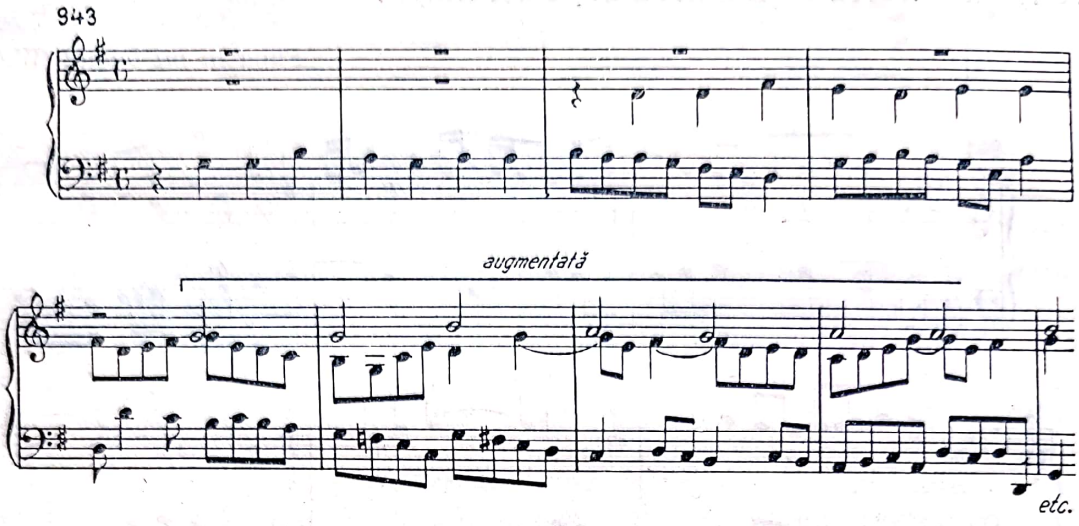
c) În fragmentul următor al aceleiași lucrări, imitația prin augmentarea vocilor extreme este însoțită la vocea mediană de imitația temei tot la octavă, variată ritmic. Cele trei voci intră în *stretto* numai după cîte un timp :

942



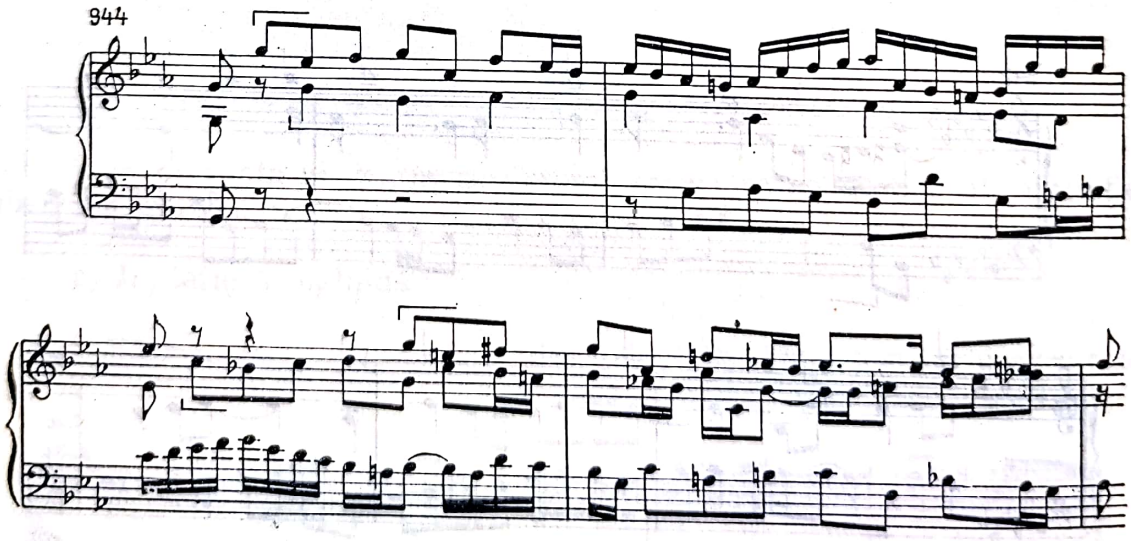
d) Două voci imitative la cvintă superioară, iar a treia augmentată la cvartă superioară etc. :

943



În încheiere prezentăm un fragment semnificativ al *Fugii în do (W.Kl. II)* care însumează într-un spațiu restrîns o bună parte a aspectelor imitației libere expuse mai sus. În primele două măsuri, tema, în forma ei autentică, este însoțită, la vocea mediană, de versiunea ei augmentată, iar la vocea inferioară — de forma ei în oglindă, ca apoi îndată să urmeze etalarea temei în *stretto* la trei voci, la cvintă superioară și octavă inferioară, atestînd dreptul neîngrădit al fanteziei creatoare a compozitorului în abordarea și îmbinarea liberă a acestor procedee :

944



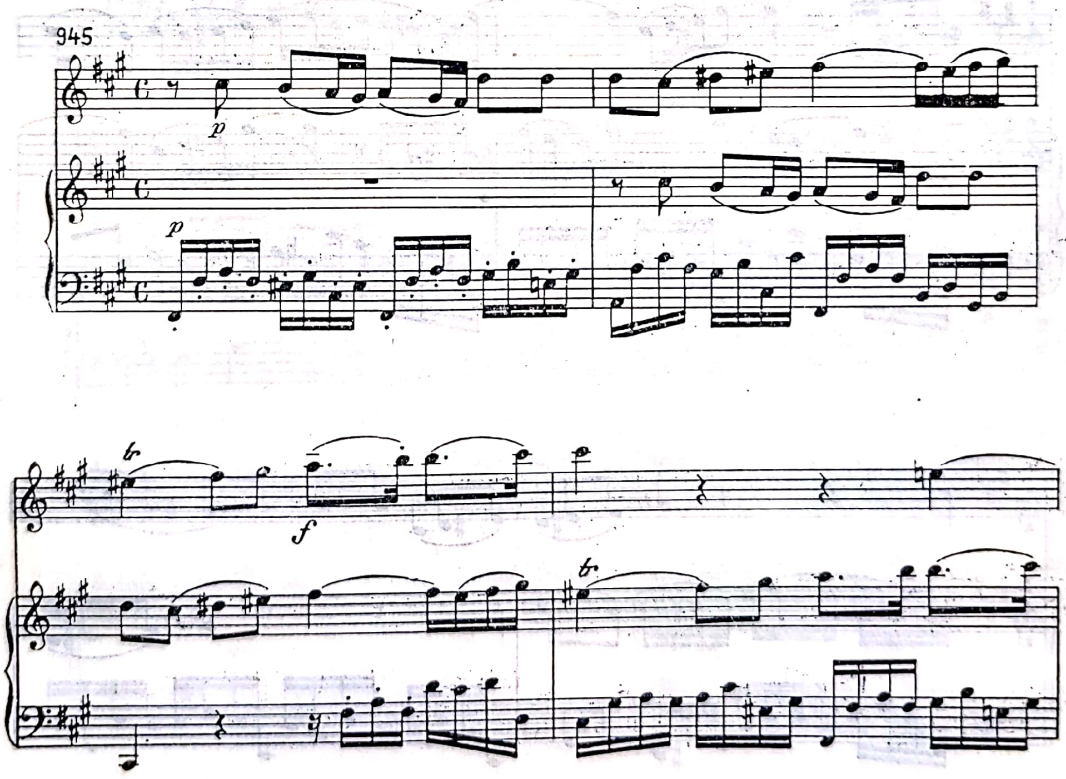
Scanned with OKEN Scanner

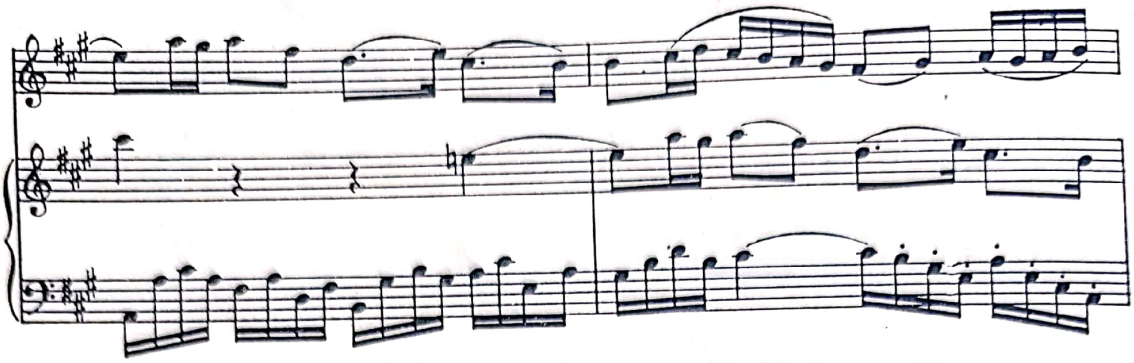
V. CANONUL

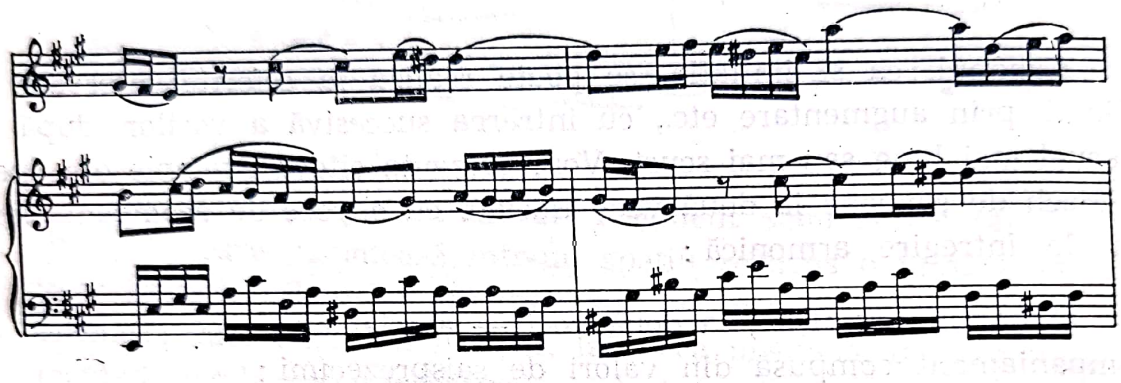
Canonul, ca și imitația, se poate realiza la diferite intervale, în oglindă, prin augmentare etc., cu intrarea succesivă a vocilor, după un interval mai lung sau mai scurt. Vom prezenta citeva exemple din opera lui Bach de canoane la două voci asociate cu o voce de acompaniament, sau de întregire armonică :

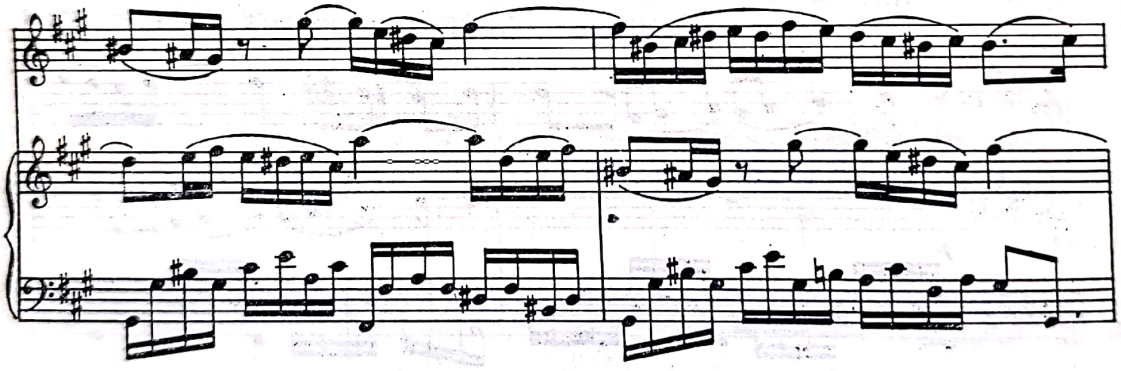
a) Canon la unison, la două voci — asociat cu o voce melodică de acompaniament compusă din valori de șaisprezecimi :

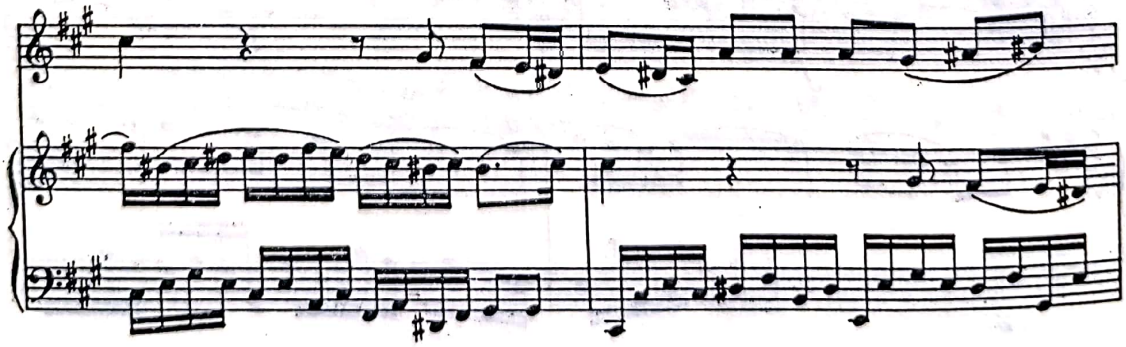
Sonata II pentru vioară și cembalo (Partea III)



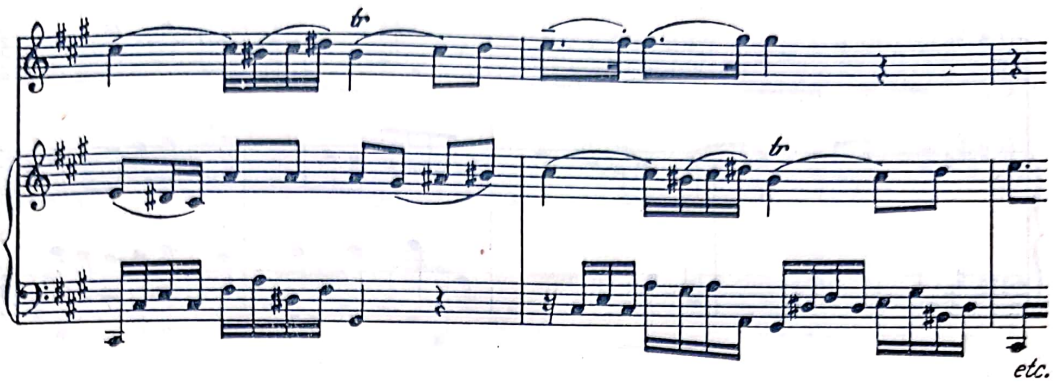






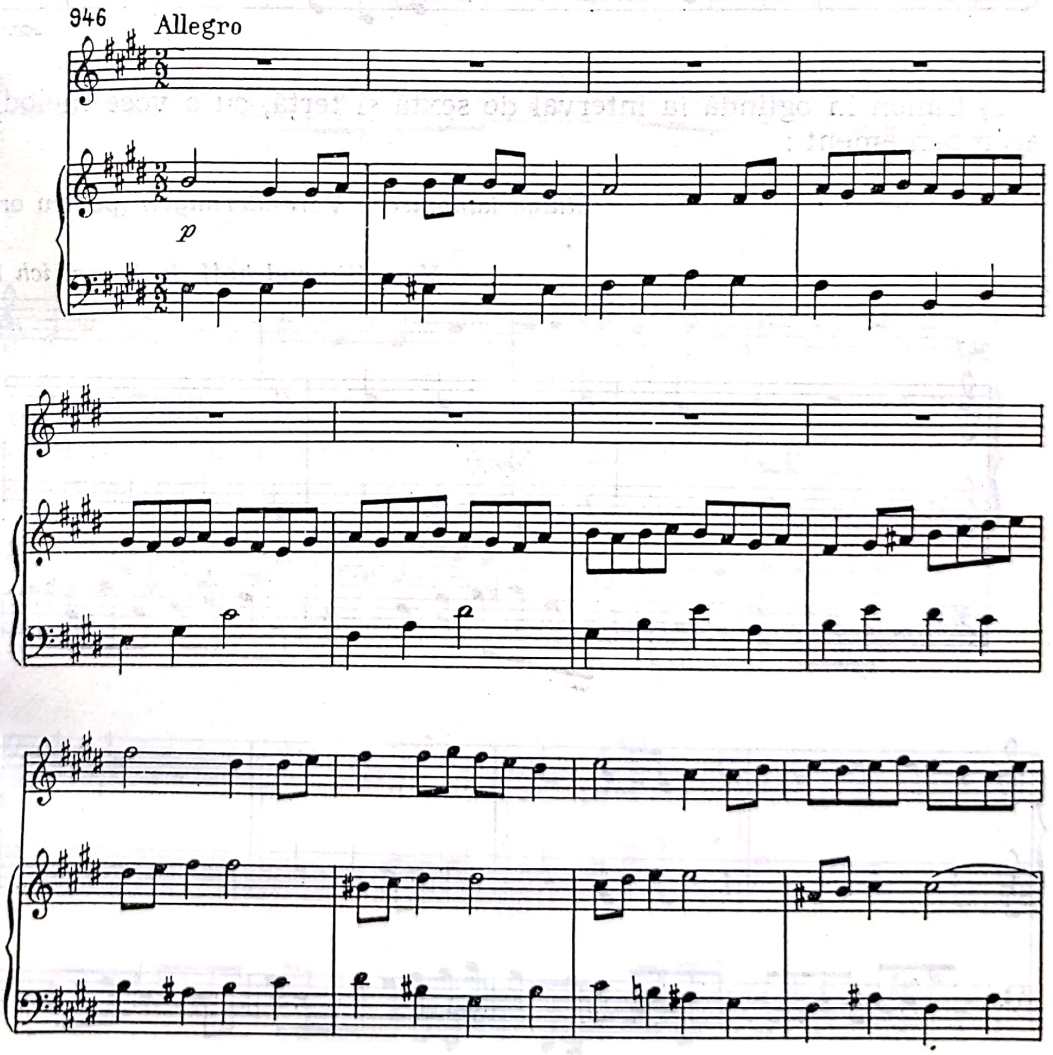


Scanned with OKEN Scanner

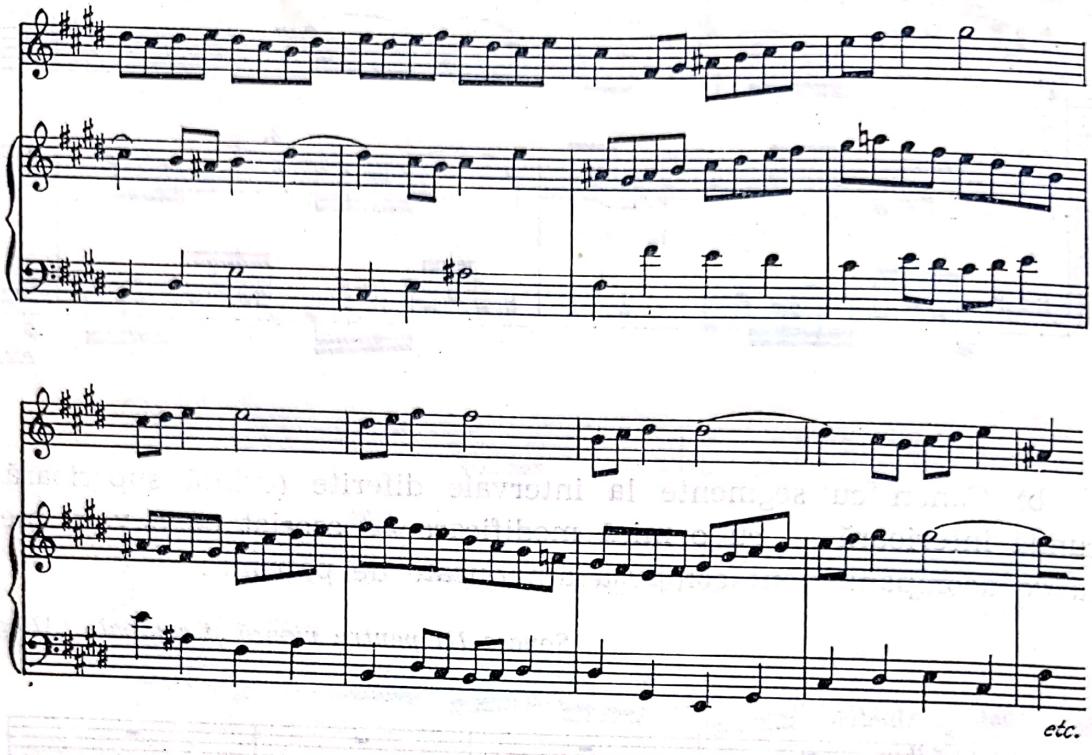


b) Canon cu segmente la intervale diferite (cvintă superioară și secundă inferioară — cu o mică modificare — asociat cu o voce melodică de acompaniament compusă din durate de pătrimi :

Sonata III pentru vioară și cembalo (Allegro)



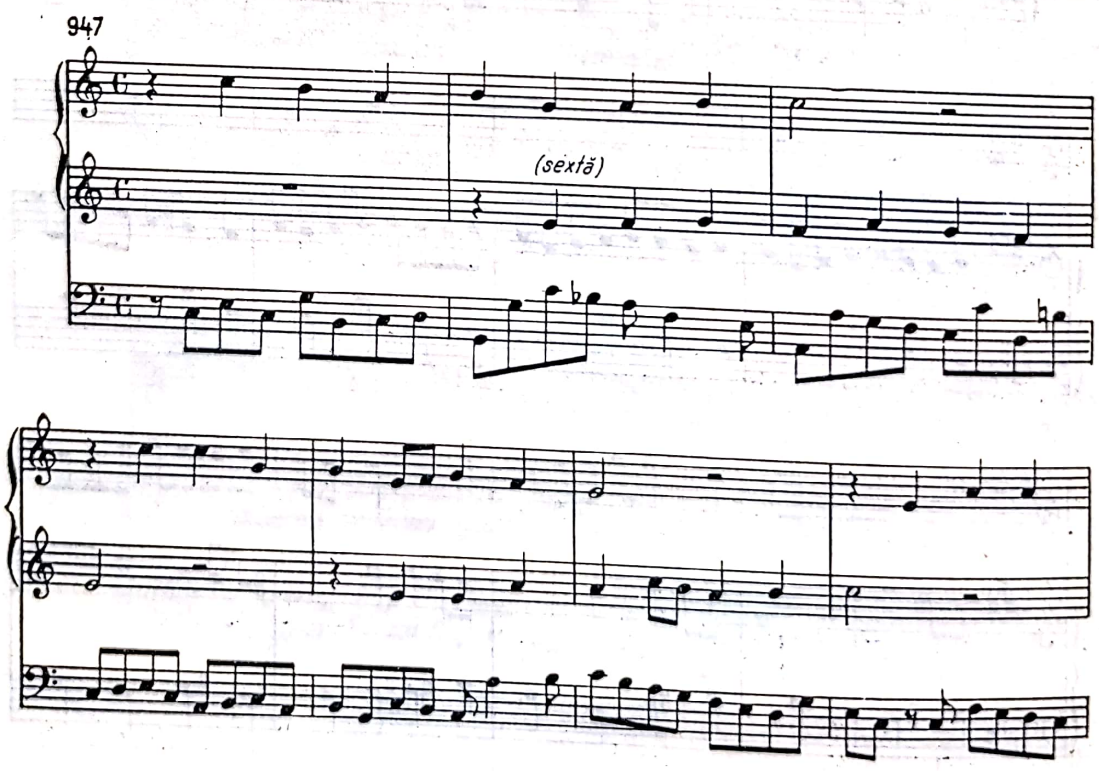
Scanned with OKEN Scanner



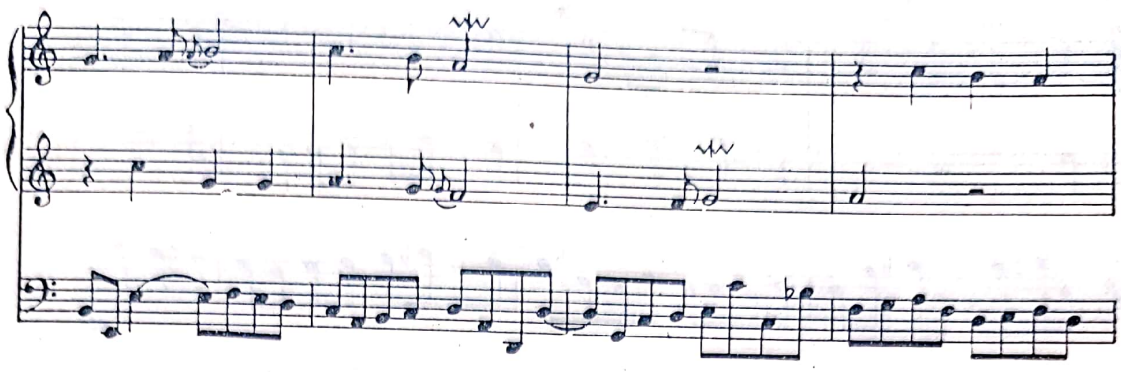
c) Canon în oglindă la interval de sextă și terță, cu o voce melodică de acompaniament :

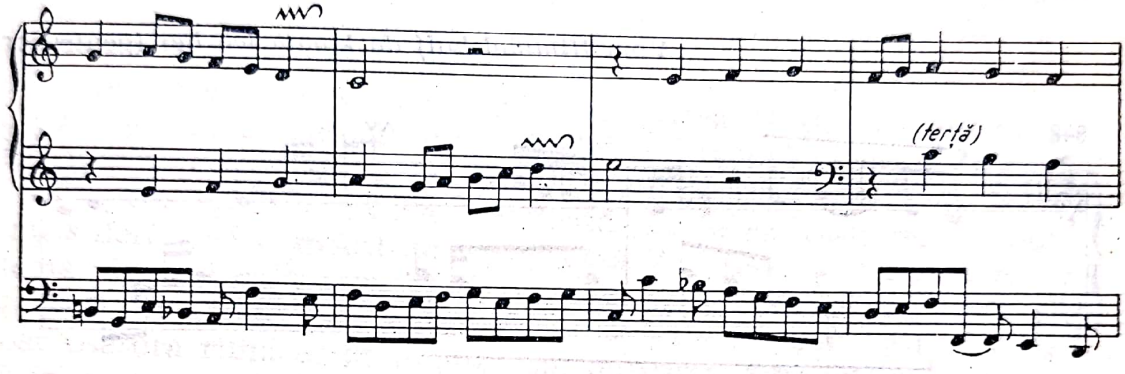
Einige kanonische Veränderungen (pentru orgă)

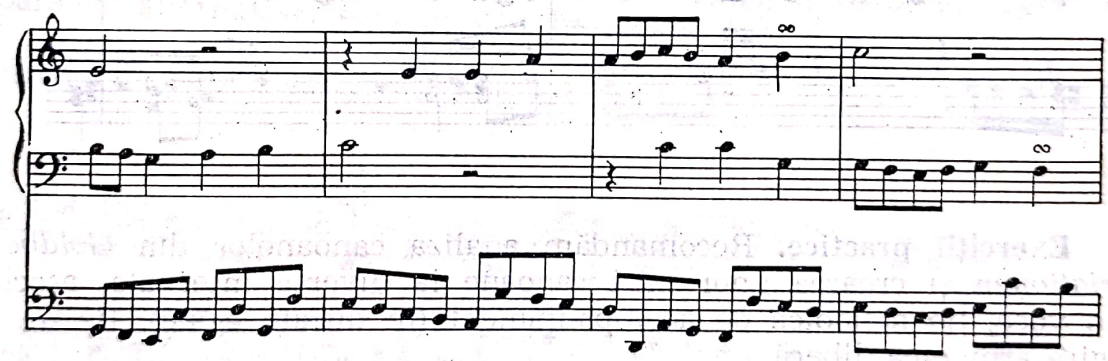
Vom Himmel hoff da komm ich her

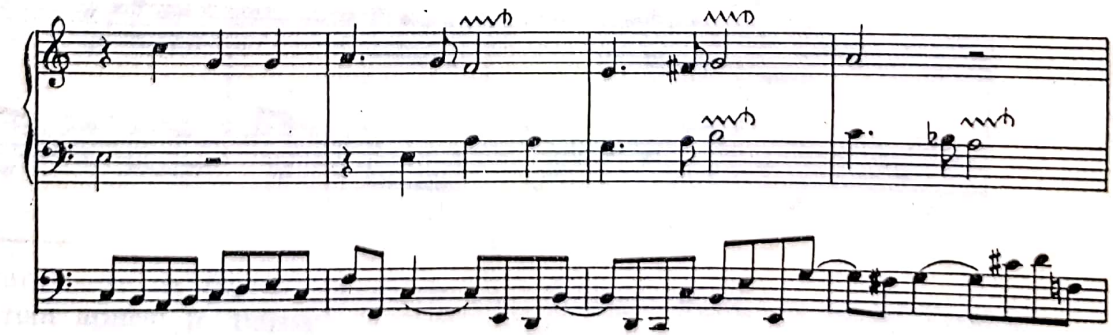


Scanned with OKEN Scanner

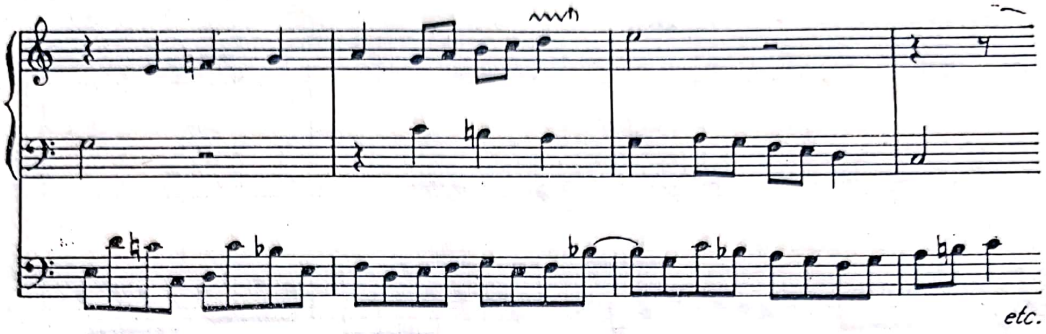






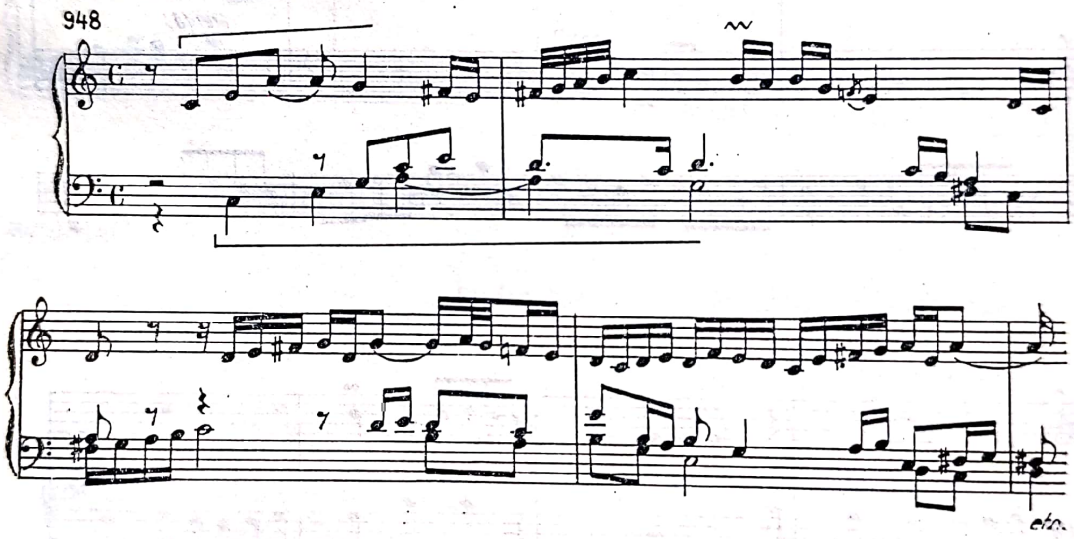


Scanned with OKEN Scanner



d) Început de canon prin augmentare la octavă și o voce de întregire imitativă :

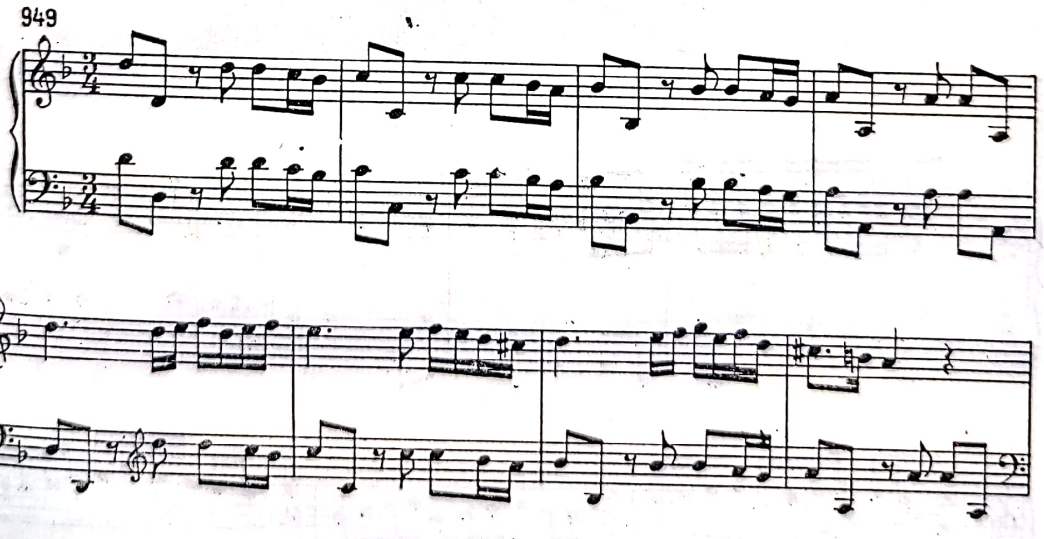
Vom Himmel hoff da komm ich her (pentru orgă)



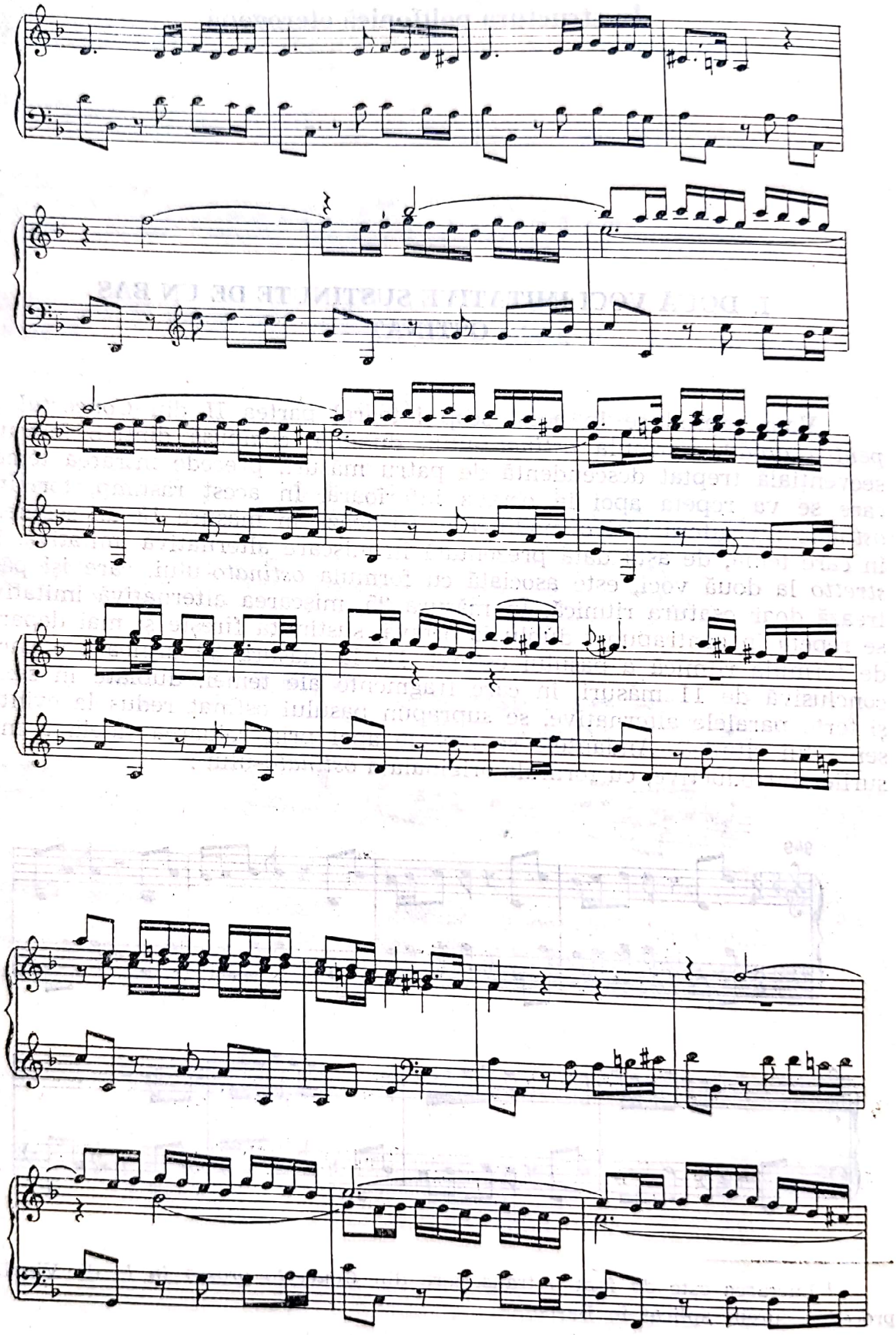
Exerciții practice. Recomandăm analiza canoanelor din *Goldberg-Variationen* și crearea unor mici canoane la diverse intervale, asociate cu o voce, fie melodică de acompaniament (în durate egale), fie de întregire armonică, liberă.

I. DOUĂ VOCI IMITATIVE SUSȚINUTE DE UN BAS OSTINAT

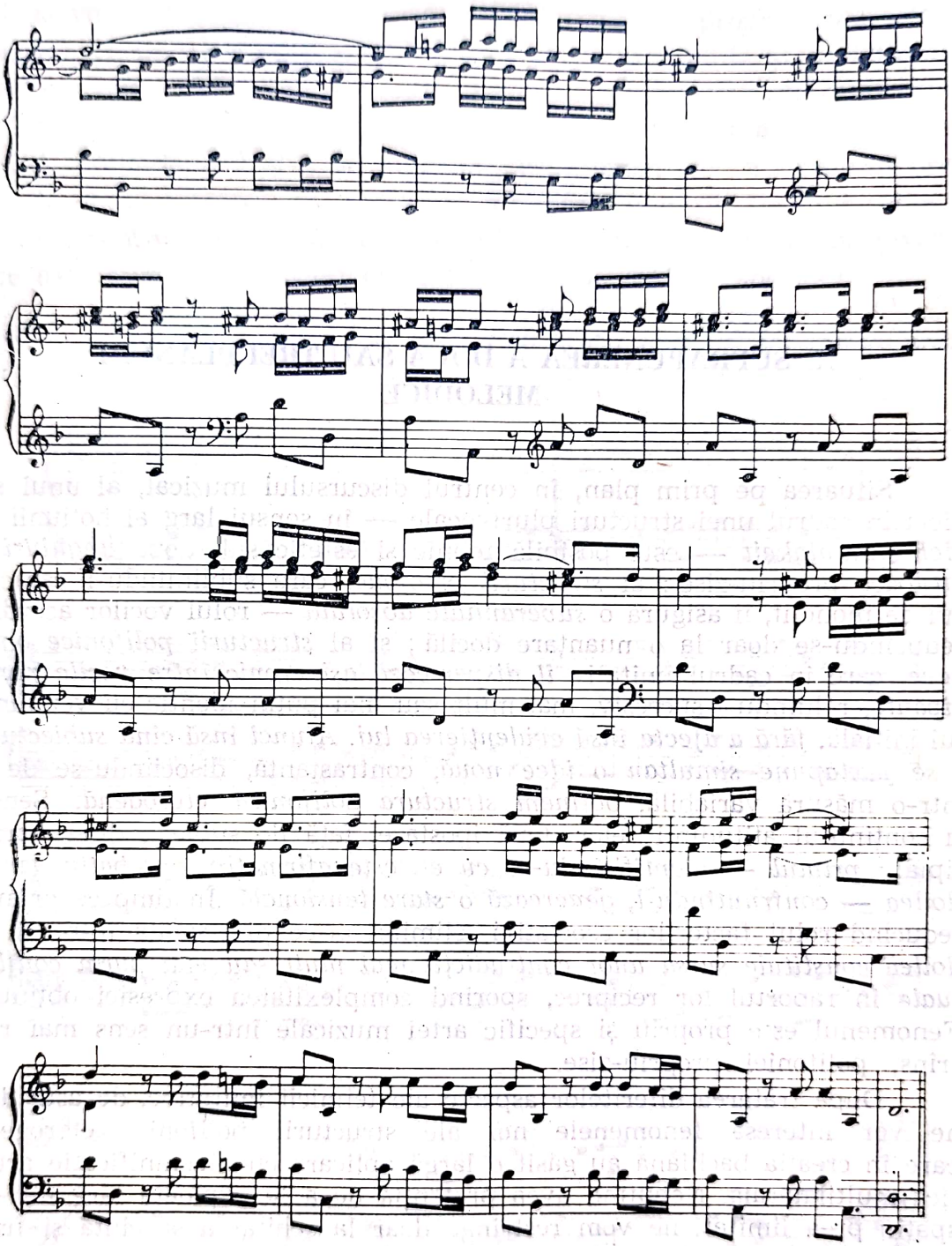
Vom reproduce în acest scop integral partea II din *Concertul II pentru orgă* [1]. Formula *ostinato*-ului, dublată, compusă dintr-o formulă secvențială treptat descendentă de patru măsuri, precede intrarea temei, care se va repeta apoi la octava inferioară. În acest răstimp, formula *ostinato* nu suferă nici o modificare. Urmează în măsura 13 un segment în care tema, de astă dată prezentată în mișcare alternativă imitativă, în *stretto* la două voci, este asociată cu formula *ostinato*-ului, care își păstrează doar osatura ritmică. În măsura 25, mișcarea alternativă imitativă se repetă în contrapunct dublu la octavă, susținută firește și mai departe de formula ritmică a basului ostinat. De la măsura 30 urmează o parte conclusivă de 11 măsuri, în care fragmente ale temei, dublate în sexte și terțe paralele alternative, se suprapun basului ostinat redus la cvintesența lui ritmică. Andantele se încheie apoi prin reluarea fidelă a măsurilor introductive, cu formula originală a *ostinato*-ului :



[1] Lucrarea este de fapt o transcriere din *Concerto grosso in la* de Vivaldi, procedeu curent aplicat în Baroc.



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

II. SUPRAPUNEREA A DOUĂ SAU TREI PLANURI MELODICE

Situarea pe prim plan, în centrul discursului muzical, al unui subiect în cadrul unei structuri plurivocale — în sensul larg al noțiunii de *Mehrstimmigkeit* — este posibilă tehnic și estetic sub două *unghiuri și mijloace* propriu-zise : al *structurii omofone*, care subliniindu-i caracterul de monolit, îi asigură o *suveranitate absolută* — rolul vocilor acordice reducîndu-se doar la o nuanțare docilă ; și al *structurii polifonice omogene*, care în cadrul imitativ *îl dispersează asincronic între vocile participante*, reluîndu-l succesiv, mai mult sau mai puțin identic cu versiunea lui inițială, *fără a afecta însă evidențierea lui. Atunci însă cînd subiectului i se juxtapune simultan o idee nouă*, contrastantă, disociindu-se de el într-o măsură variabilă, *obținem structura polifonică eterogenă*. Sensul și conținutul atitudinii celor două ipostaze, față de subiect, diferă principial : *primul — identificîndu-se cu el, este afirmativ, aprobativ, iar al doilea — confruntîndu-l, generează o stare tensională*. În timp ce primul, reducînd rolul factorilor asociativi, elimină orice divergență între ei, *al doilea constituie sursa unor contradicții mai mult sau mai puțin conflictuale* în raportul lor reciproc, sporind complexitatea expresiei obținute. Fenomenul este propriu și specific artei muzicale într-un sens mai restrîns, polifoniei propriu-zise.

După tratarea diferitelor aspecte ale tehnicii imitative, de astă dată ne vor interesa fenomenele noi ale structurii polifonice eterogene, care în creația bachiană au găsit o largă aplicare cu o semnificație artistică multilaterală. Neputînd avea pretenția de a le exploata larg într-un spațiu prea limitat, ne vom restrînge doar la schițarea succintă și fragmentară a unora dintre ele, regretînd lipsa posibilității de a reproduce integral unele lucrări care să evidențieze potențialul lor artistic autentic.

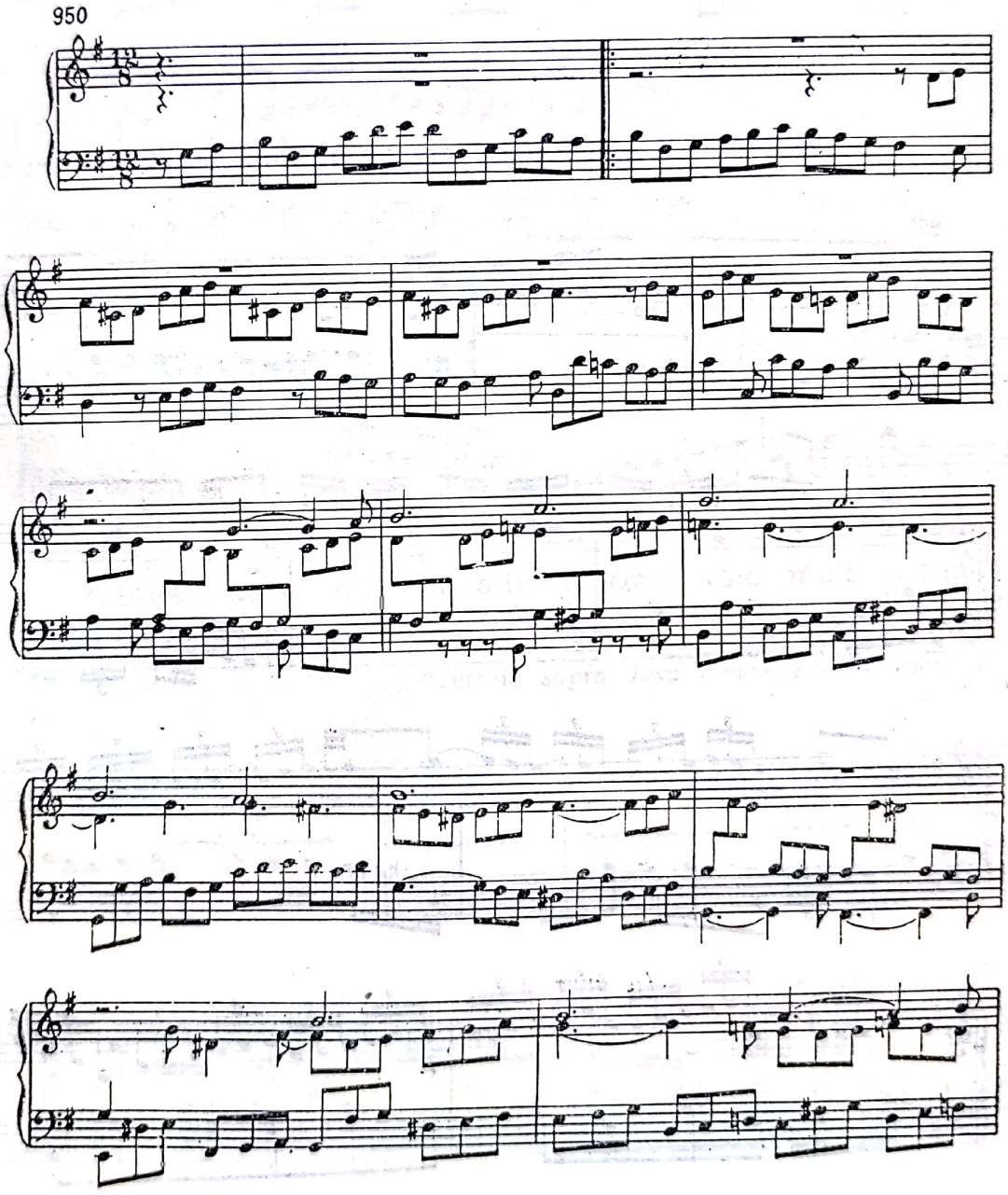
1. *Asocierea unui cantus firmus cu două voci imitative*

În acest caz se suprapun de fapt numai două planuri diferite din care unul — subiect dominant — de obicei un coral, supus adesea unor modificări ritmico-metrice diferite, este încadrat într-o țesătură imitativă

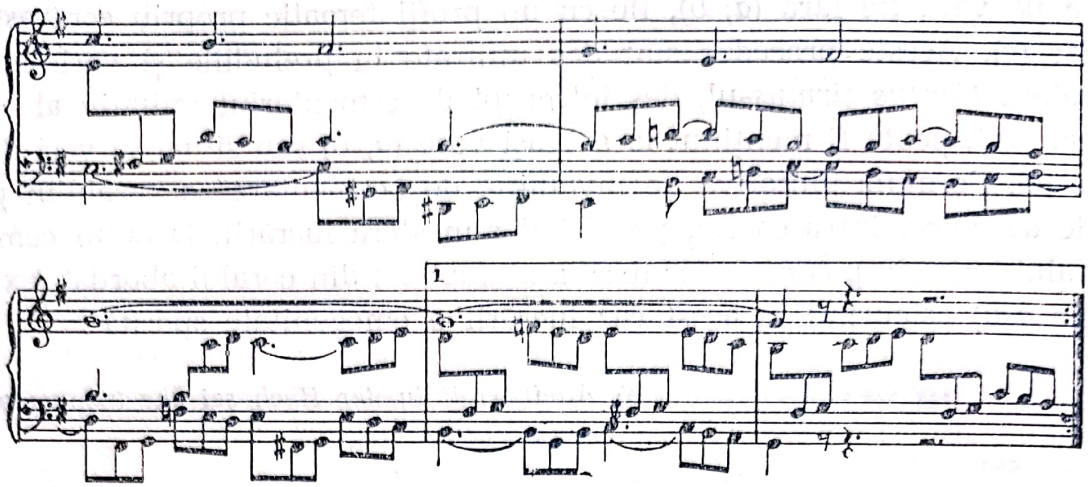
Scanned with OKEN Scanner

la două voci, fie fără (*a*, *b*), fie cu un profil tematic propriu contrastant chiar (*c*). Aceste procedee sînt des utilizate în preludiile și variațiunile coralice. *Cantus firmus*-ul, des întrerupt de comentariul imitativ al celor două voci, poate fi menținut la aceeași voce (*a*, *b*) sau situat la voci diferite (*c*). Formula imitativă de învăluire, de „comentare" a coralului precede de obicei intrarea lui, pregătind atmosfera lucrării. Debutul comentariului imitativ poate uneori deriva de fapt tot din coralul abordat (exemplele *a*-*b*) asigurînd în acest caz lucrării o omogenitate sporită :

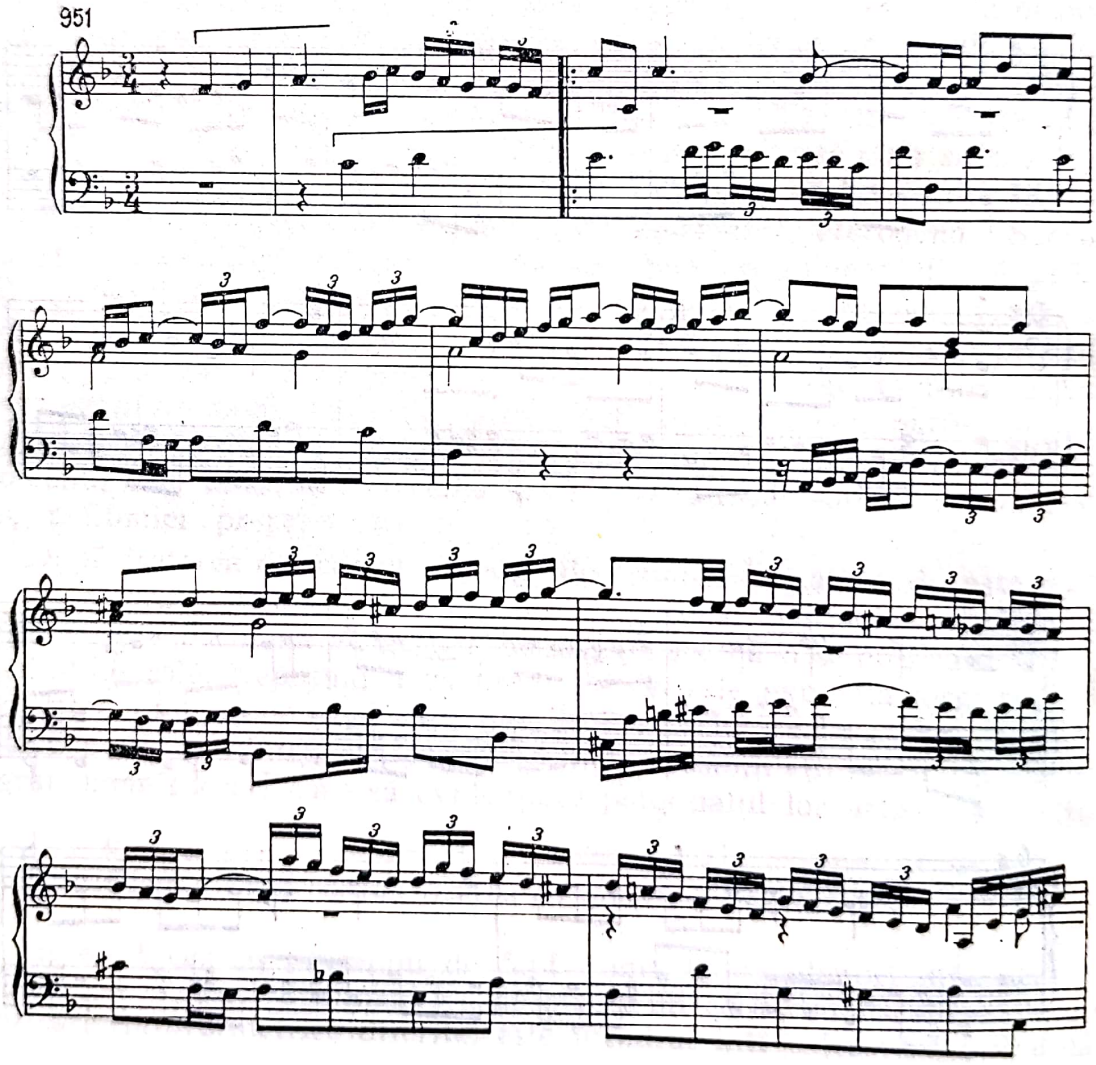
a) *Allein Gott in der Hoch sei ehr* (pentru orgă)



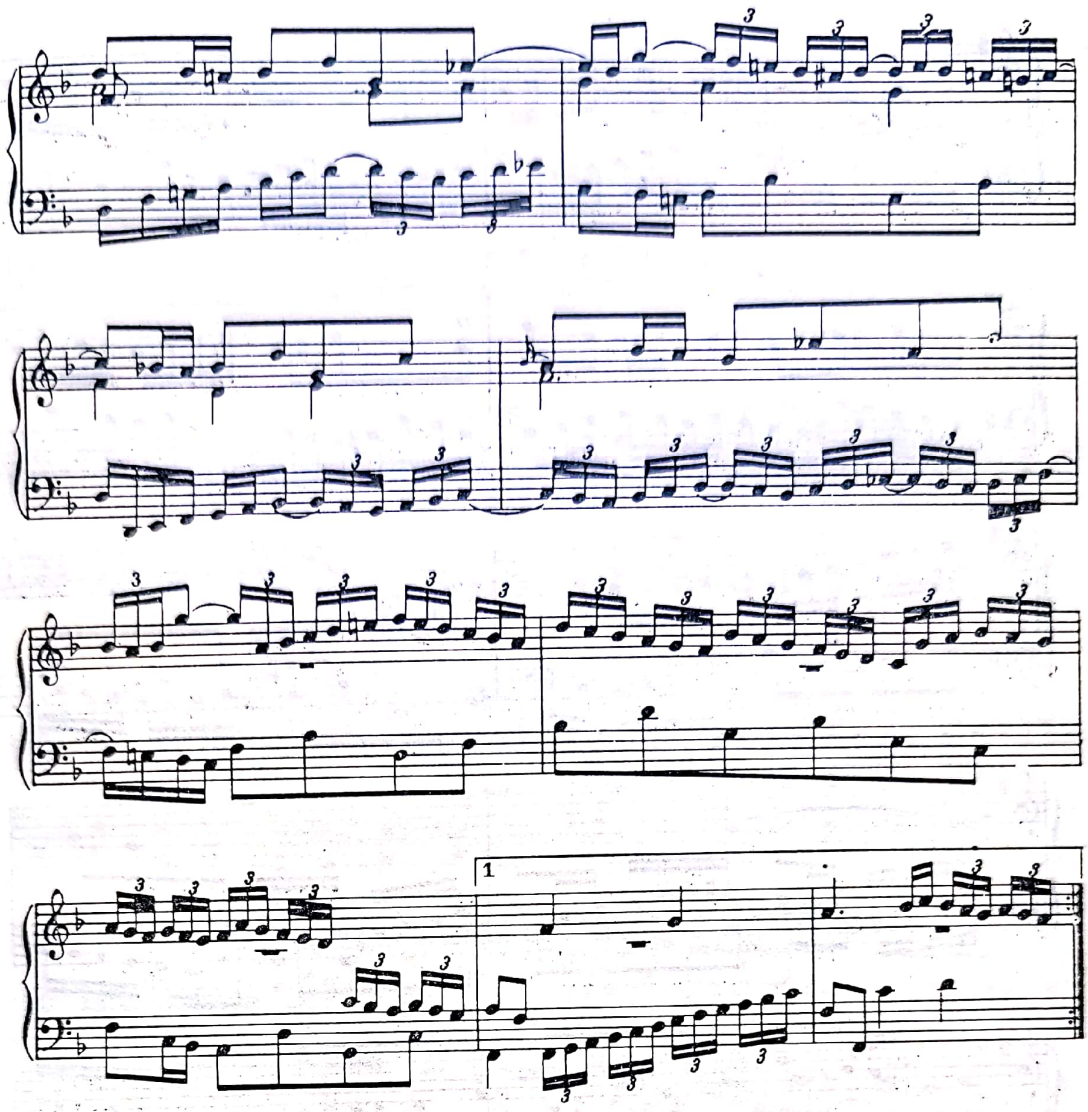
Scanned with OKEN Scanner



b) *Allein Gott in der Hoch sei ehr* (pentru orgă)

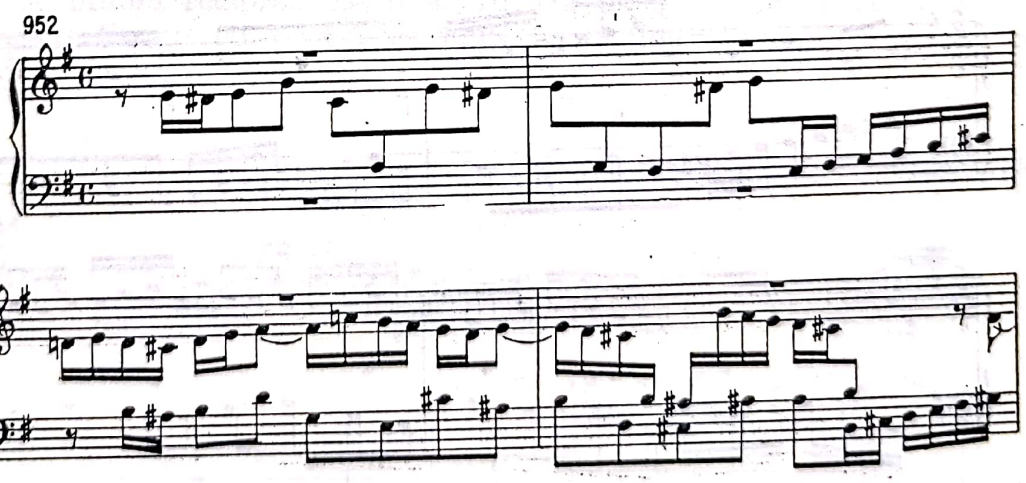


Scanned with OKEN Scanner

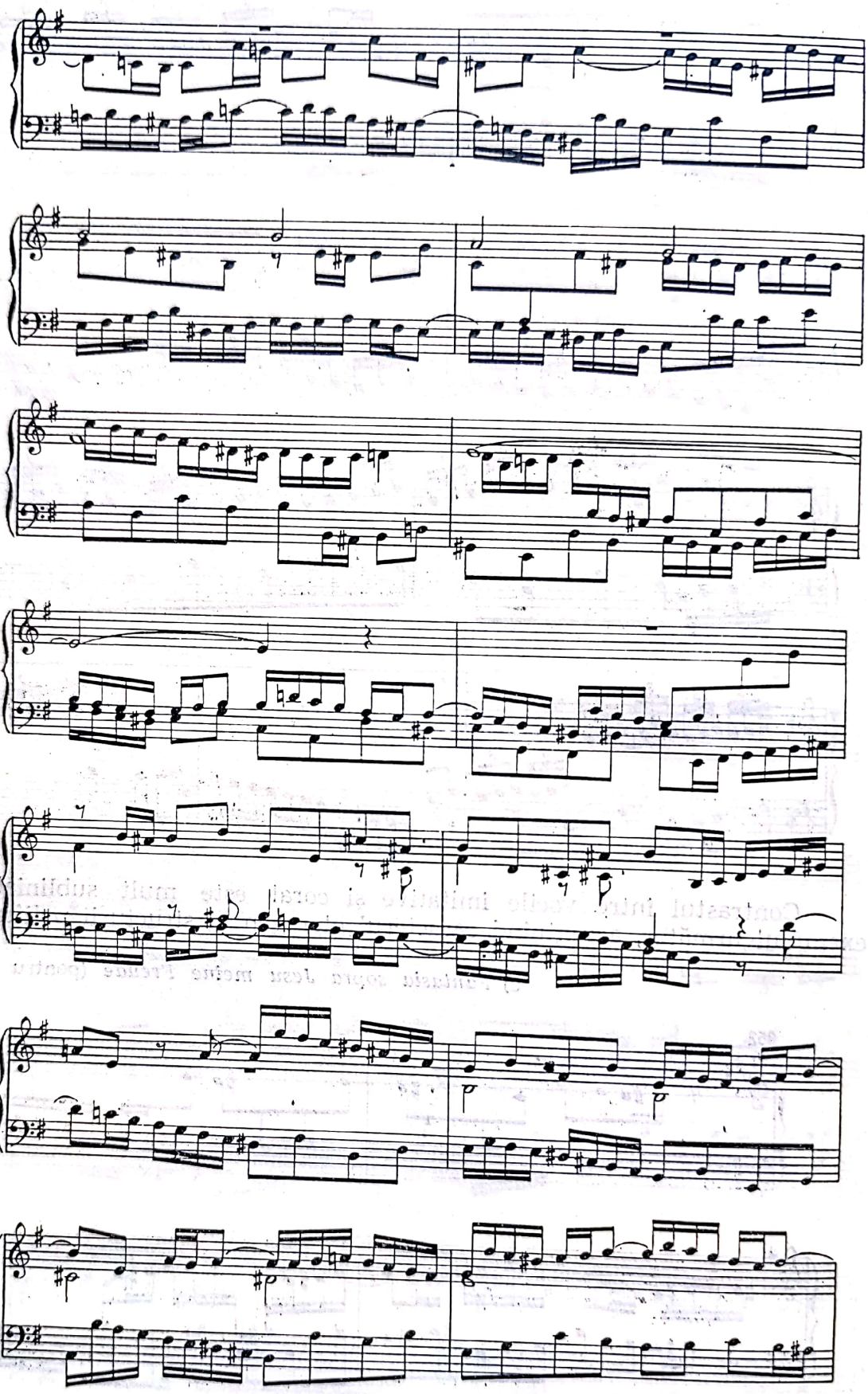


Contrastul între vocile imitative și coral este mult subliniat în exemplul următor, accentuînd caracterul eterogen al structurii polifonice:

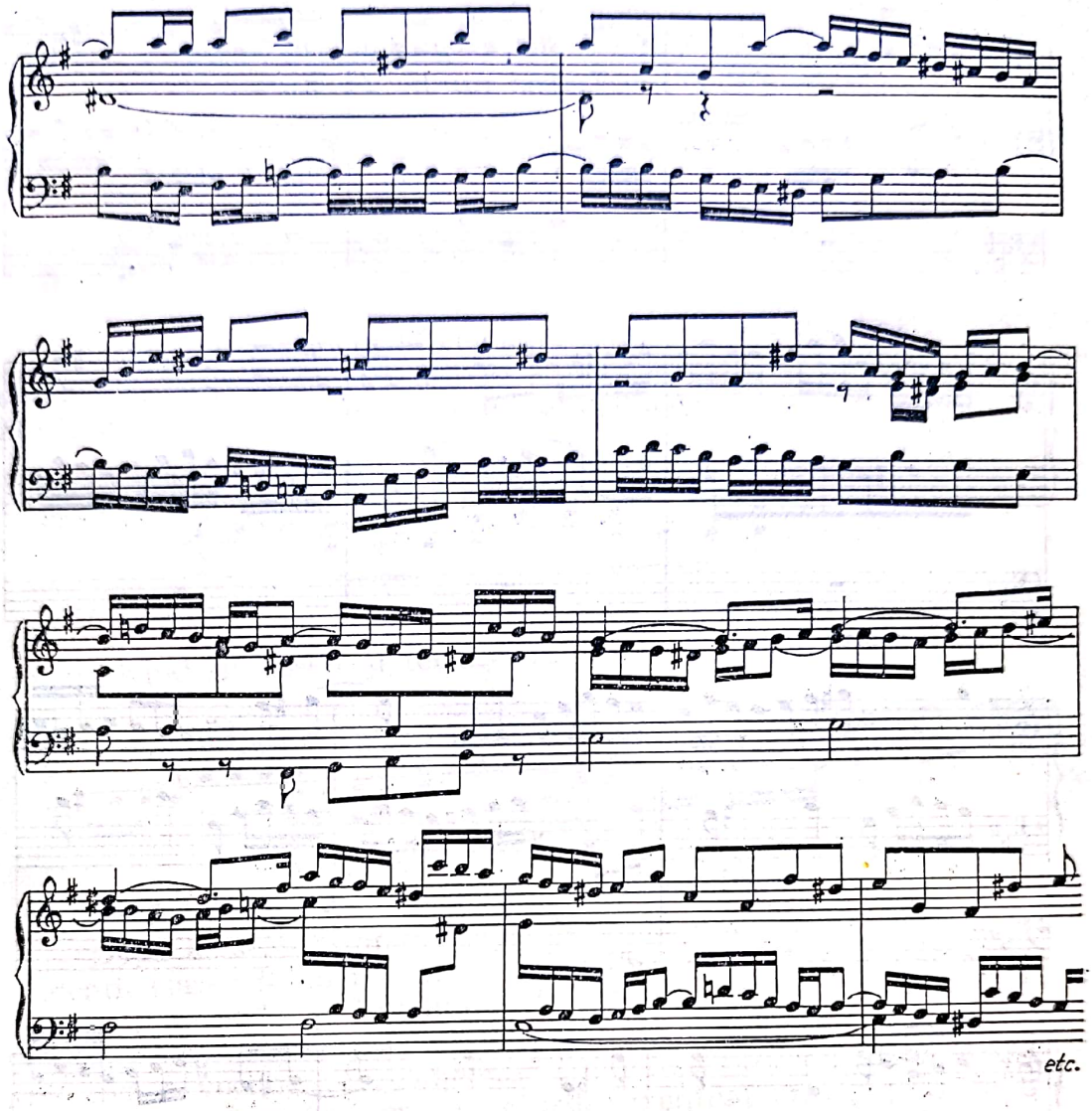
c) *Fantasia sopra Jesu meine Freude* (pentru orgă)



Scanned with OKEN Scanner

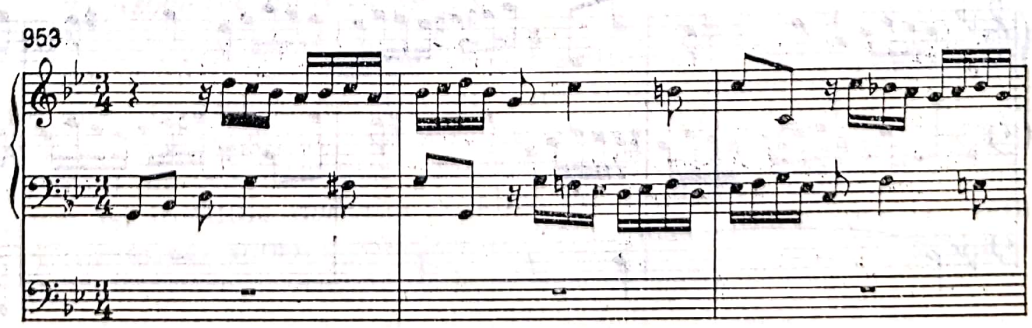


Scanned with OKEN Scanner

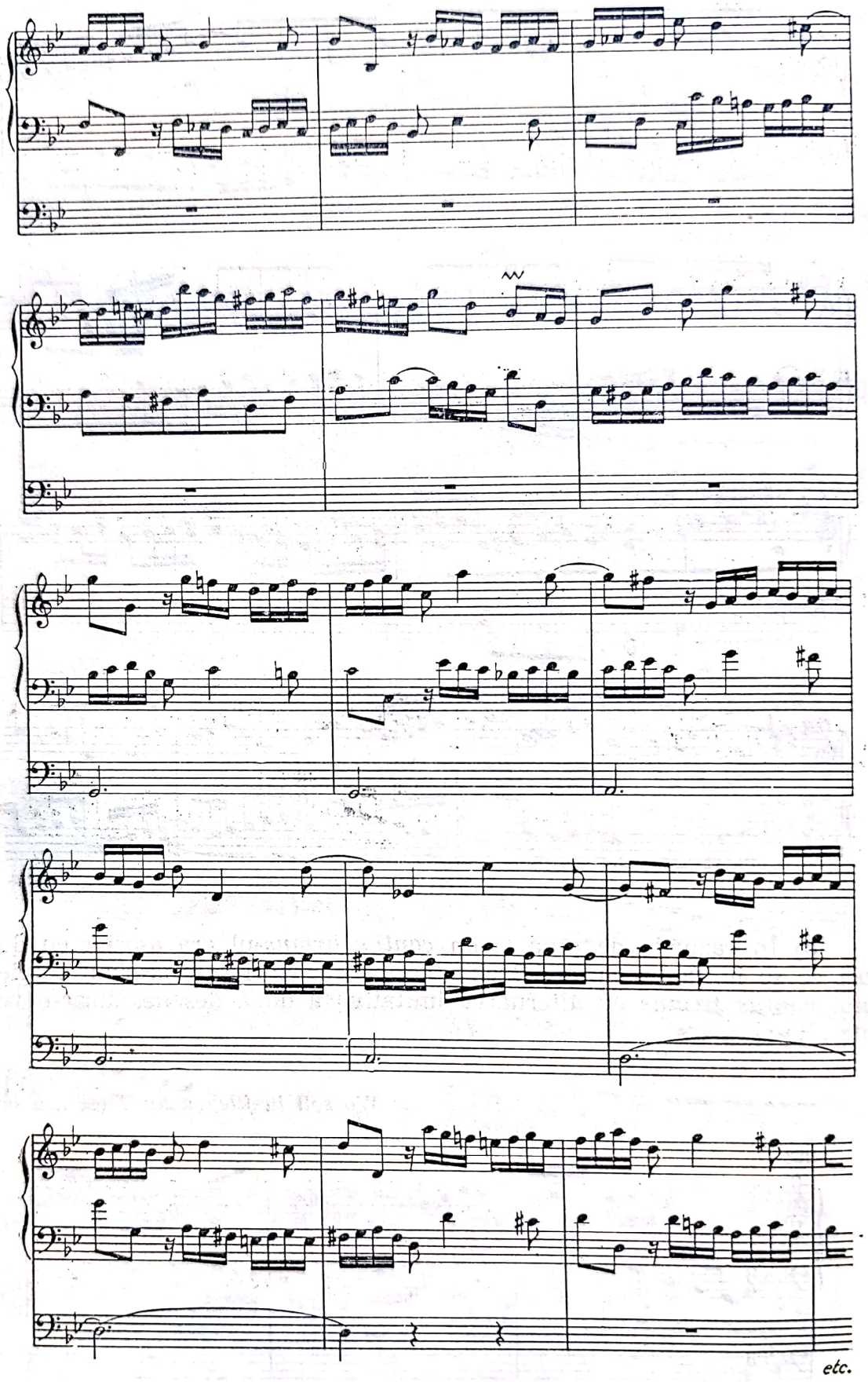


d) În cazurile de pînă acum *cantus firmus*-ul era asociat cu două voci ce se imitau reciproc. Bach abordează uneori și procedeul asocierii unui *cantus firmus* cu alternarea imitativă a două desene, dintr-o voce într-alta :

Wo soll in fliehen hin ? (pentru orgă)



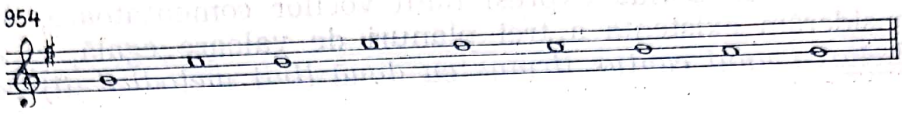
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

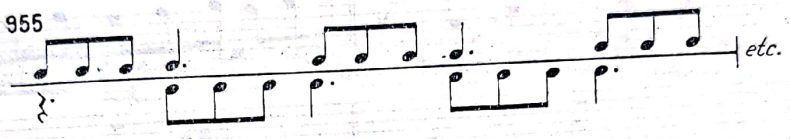
Exerciții practice. Recomandăm, în primul rînd, cît mai vaste analize în creația variațiunilor coralice ale lui Bach, ca o condiție prealabilă a oricăror lucrări practice. În faza incipientă a lucrărilor noastre, ele vor fi cît se poate de modeste. Poate va fi util, ca debutul să se efectueze — în miniatură — cu un scurt *cantus firmus* din durate egale, care poate fi prelucrat în metrică variată :

954



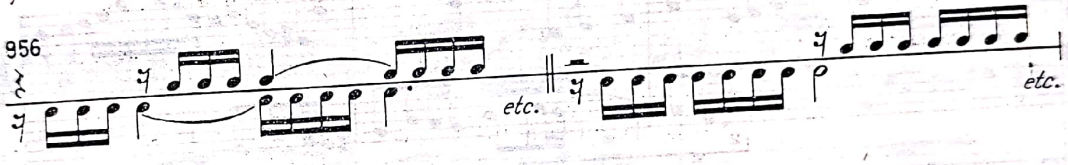
Îl vom contrapuncta la celelalte două voci cu un desen cît se poate de simplu, în mișcare imitativă. Putem sugera eventual, pentru începători, unele scheme ritmice ale mișcării imitative :

955



sau, utilizînd în desen și tetracordul ascendent sau descendent :

956



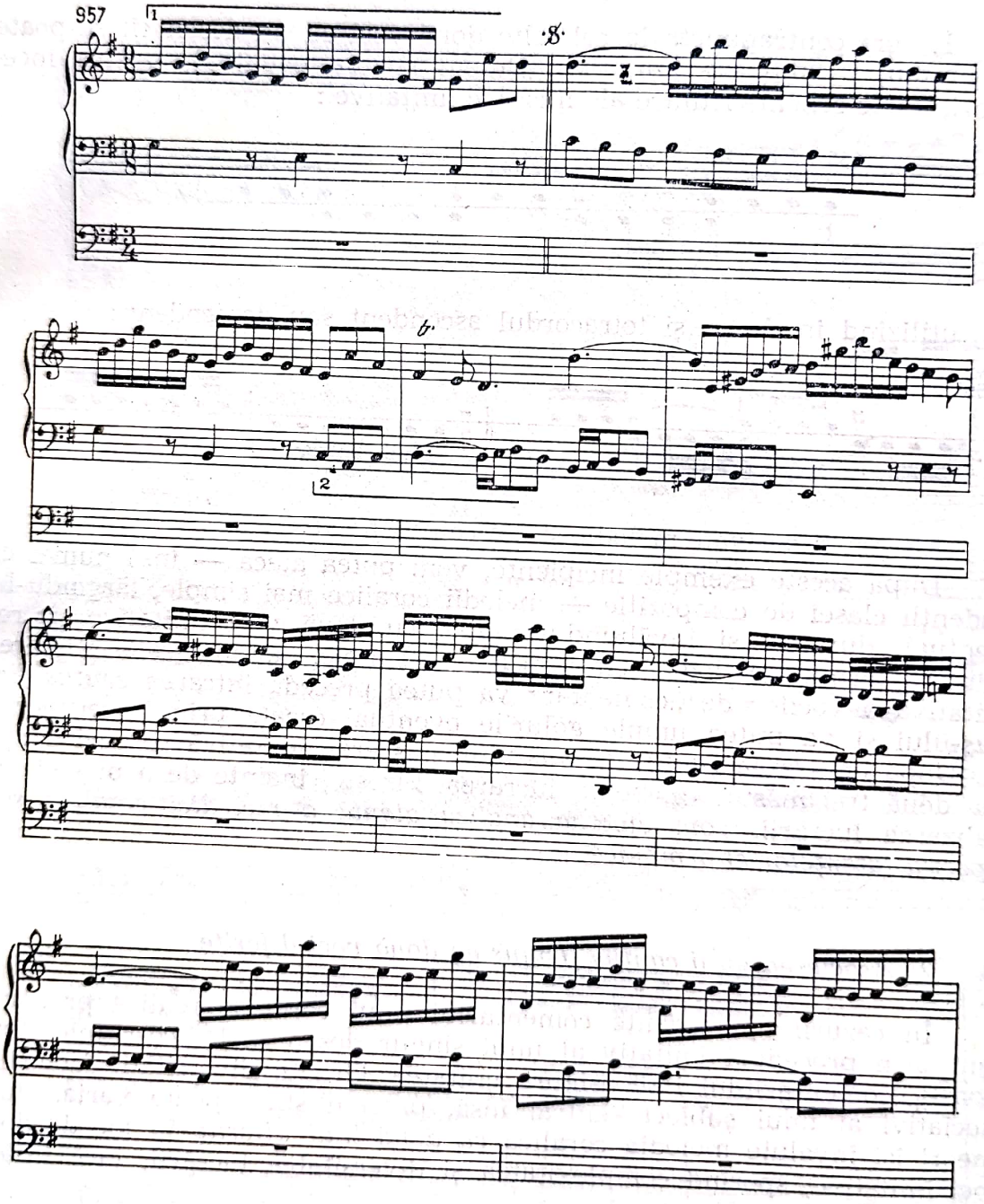
Ele pot fi derivate melodic și din *cantus firmus*.

După aceste exemple incipiente, vom putea ataca — însă numai cu studenții clasei de compoziție — melodii coralice mai simple, lărgindu-le, eventual, duratele și învăluindu-le apoi cu două voci imitative, întrebuințînd formule melodice cît se poate de simple, dar muzicale. Mișcarea imitativă a vocilor de „comentar" va putea preceda intrarea *cantus firmus*-ului și va putea umple golurile eventual create prin întreruperile lui. După epuizarea *cantus firmus*-ului, mișcarea imitativă va mai continua două trei măsuri, încheind lucrarea. Firește, înainte de a proceda la realizarea lucrării, *vom efectua analiza atentă a melodiei coralice sub aspectul latențelor ei armonice.*

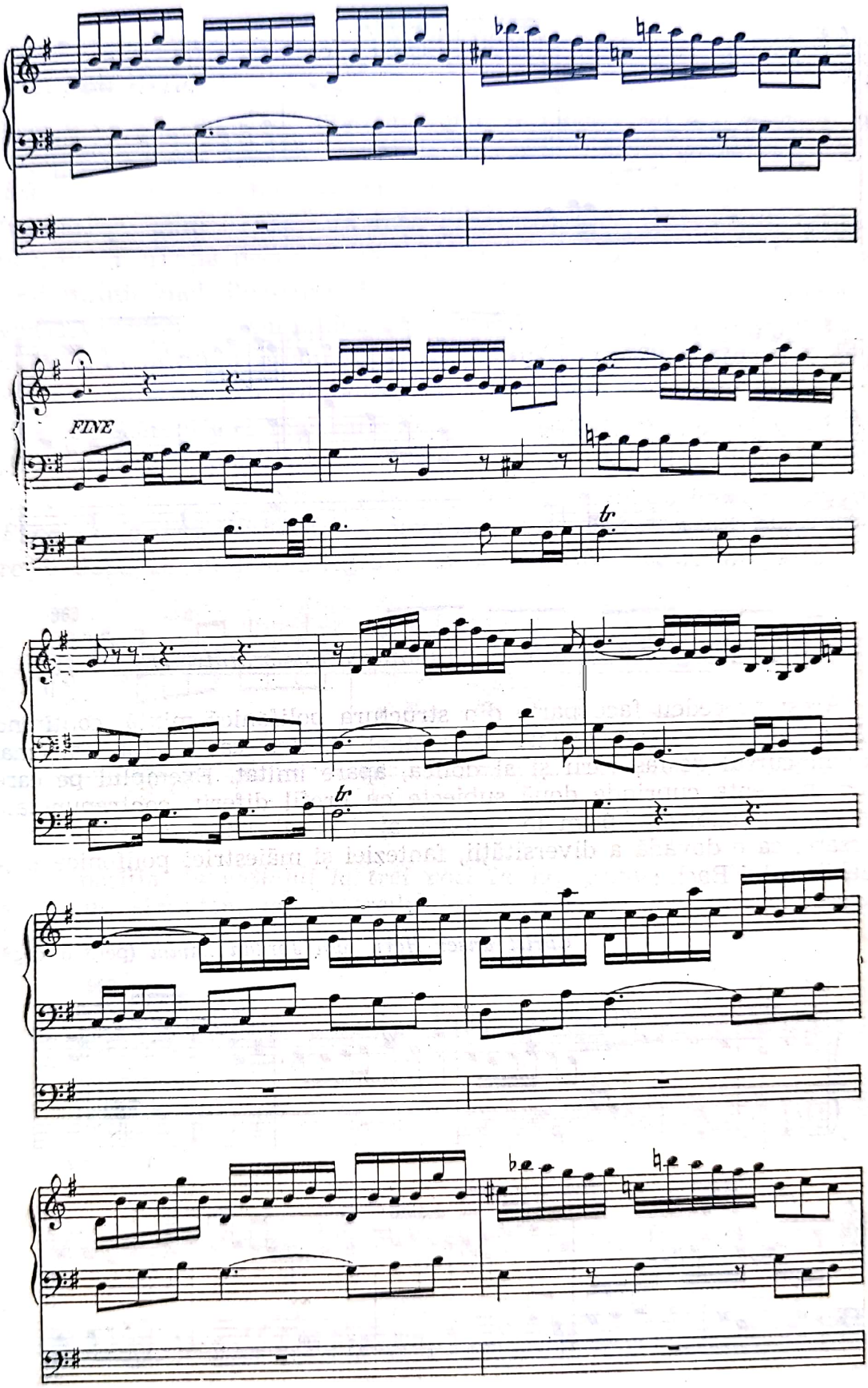
2. *Asocierea unui cantus firmus cu două voci diferite*

În cazurile precedente comentariul unui coral se realiza predominant prin procedeul imitativ al unui singur desen melodico-ritmic. Prin aceasta, comentariului i se asigura unitatea. Gradul diversității factorilor asociativi ai unui subiect central însă, precum știm, poate varia. Bach uneori își învăluie melodia coralică *cu două linii diferite* în loc de două voci imitative, sporind complexitatea și diversitatea lucrării, fără însă a

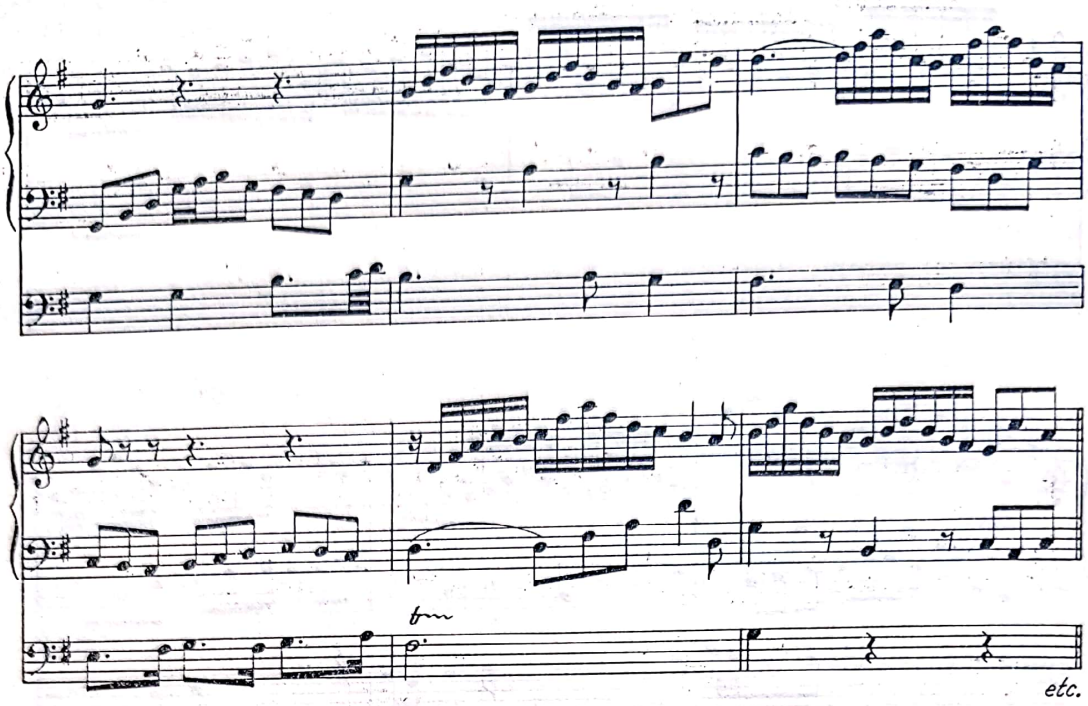
o destrăma. Aceasta desigur datorită unor „personificări“ mai reduse, cu alte cuvinte, unor profiluri ritmice melodice mai șterse ale vocilor ce împletesc coralul. Pentru a ilustra acest procedeu vom reproduce o parte din *Kommst du nun* (pentru orgă), în care o melodie coralică, întreruptă de mai multe ori, este comentată de două linii melodice diferențiate. Lucrarea constituie, incontestabil, prin osmoza magistrală a țesăturii polifonice și expresivității de cea mai nobilă factură, o perlă autentică a creației bachiene. În pofida expresivității vocilor comentatoare, nu e cazul să considerăm existența a trei planuri de valoare egală, *ci doar de contrapunctarea unui cantus firmus cu două linii melodice diferențiate :*



Scanned with OKEN Scanner



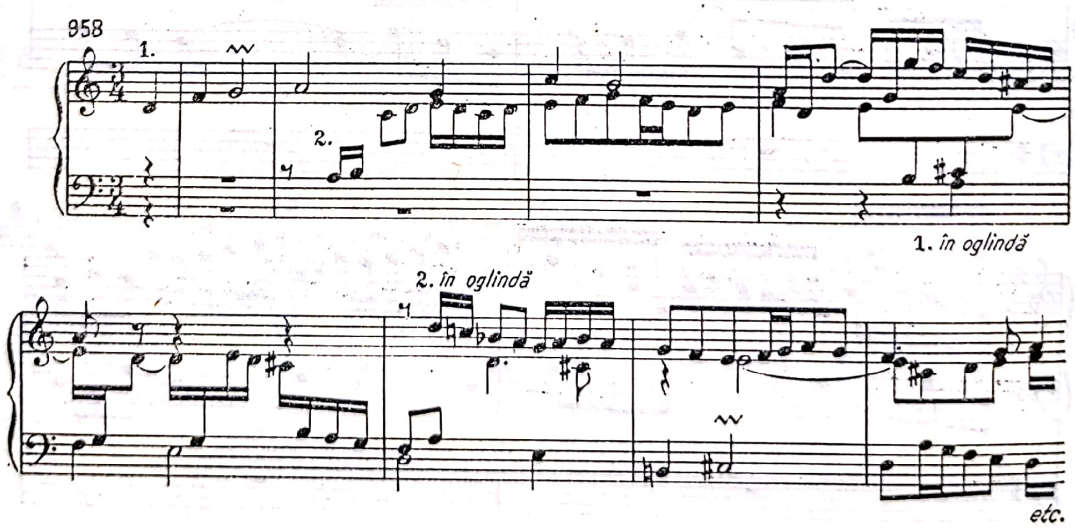
Scanned with OKEN Scanner



3. Suprapunerea a două teme cu imitarea uneia dintre ele

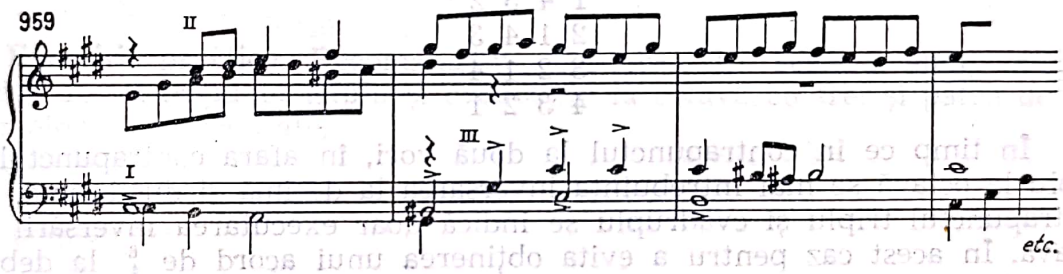
Acest procedeu face parte din structura polifonică mixtă, conținînd două subiecte cu profil vădit contrastant, dintre care unul, sau mai tîrziu în cursul desfășurării și al doilea, apare imitat. Exemplul pe care îl vom prezenta cuprinde două subiecte cu profil diferit, contrapunctate la început de subiectul prim în oglindă, apoi de al doilea, asemenea prin inversare, ca o dovadă a diversității, fanteziei și măiestriei polifonice inepuizabile a lui Bach :

Christ unser Herr zum Jordan kamm (pentru orgă)

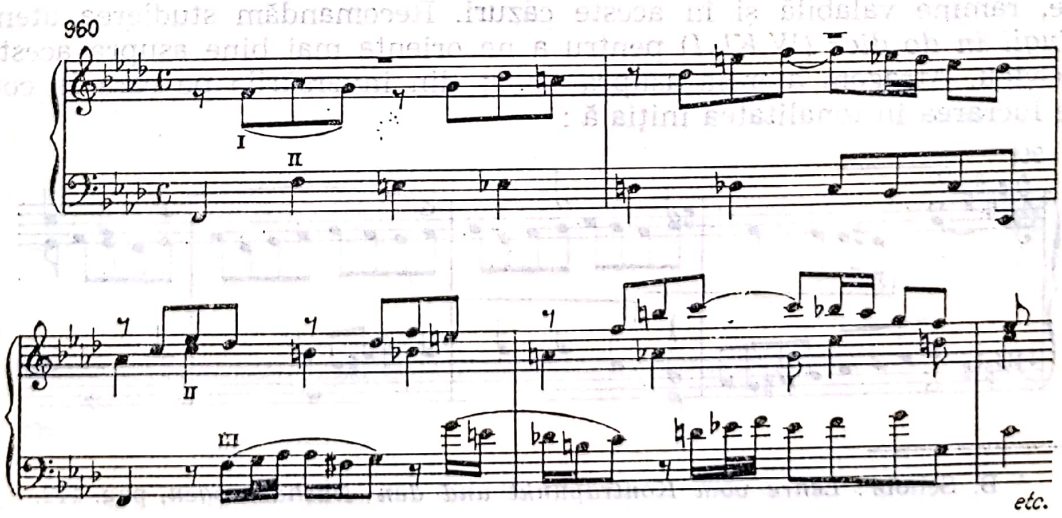


4. *Suprapunerea a trei subiecte diferite*

Suprapunerea polifonică eterogenă se desăvîrșește și atestă, de astă dată, o divergență și un grad maximal tensional. Nu mai poate fi vorba de vreun subiect dominant, nici de comentarii, *ci de confruntarea autentică a trei planuri melodice*, cu pondere egală. În Baroc însă aceste confruntări — știm — nu sînt încă generatoare de mari conflicte dramatice, ca în creația beethoviană, conferind celor trei subiecte totuși atît o configurație melodico-ritmică, cît și o forță expresivă diferențiată. Este vorba de tratarea simultană a trei subiecte individualizate, cu rol și valoare identică în economia și arhitectura lucrării. Caracterul evident eterogen al structurii polifonice, mult accentuat, constituie motivul principal al abordării ei mai rare în creația barocului, favorabil, în primul rînd, structurii polifonice omogene, tehnicii imitative deci. Momentul intrării celor trei subiecte poate diferi. În timp ce în fragmentul din *Fuga în do diez (W.Kl.I)*, cele trei subiecte intră succesiv în *stretto*, firește după ce au fost integral expuse anterior fiecare în parte :



în expoziția *Invențiunii la trei voci în fa*, primele două subiecte se suprapun simultan, iar al treilea, cu o ritmică pregnant contrastantă, intră mai tîrziu, după două măsuri :



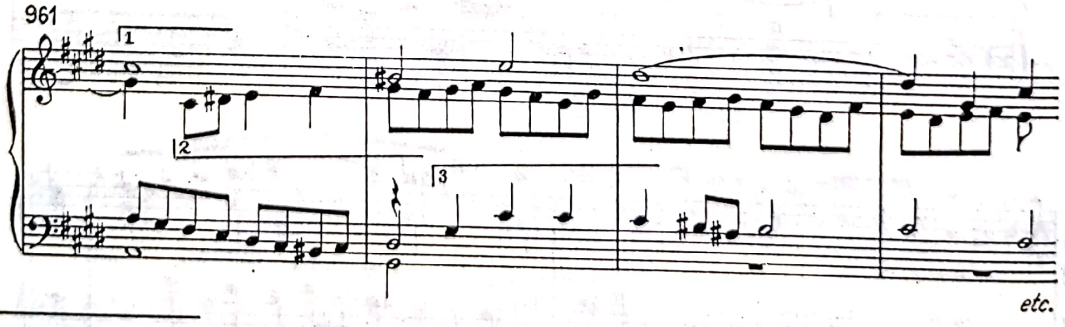
Scanned with OKEN Scanner

III. CONTRAPUNCTUL TRIPLU ŞI MULTIPLU

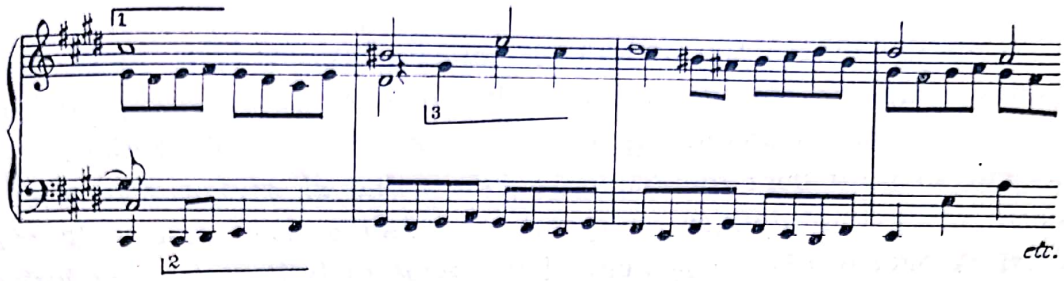
În contrapunctul la două voci, prin contrapunct dublu se putea opera o singură mutaţie a situării vocilor la diferite intervale. În contrapunctul la trei sau mai multe voci, posibilităţile situării vocilor sporesc în raport cu numărul vocilor participante. În structura la trei voci în afara ordinei 1-2-3 se mai utilizează prin inversare mai ales 2-3-1 şi 3-1-2, pe lîngă încă trei soluţii secundare. În contrapunctul la patru voci survin următoarele posibilităţi principale :

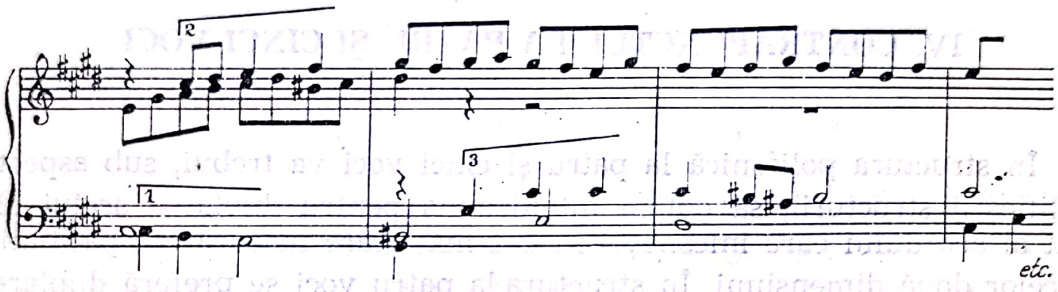
1 4 3 2 *
2 1 4 3
3 2 1 4
4 3 2 1

În timp ce în contrapunctul la două voci, în afara contrapunctului dublu la octavă se mai întrebuinţa inversarea la decimă şi duodecimă, în contrapunctul triplu şi cvadruplu se indică doar executarea inversării la octavă. În acest caz pentru a evita obţinerea unui acord de $\frac{6}{4}$ la debut şi la sfîrşit, va trebui să eliminăm în aceste momente, cvinta acordului. În toate celelalte cazuri, cînd cvinta unui acord este prezentă într-una din voci va trebui să fim atenţi la conducerea vocii, care conţine cvinta, în scopul obţinerii acordului de $\frac{6}{4}$ tratat corect. Firește, recomandarea evitării cvartelor paralele, transformate în cvinte paralele prin răsturnare, rămîne valabilă şi în aceste cazuri. Recomandăm studierea atentă a *Fugii în do diez (W.Kl. I)* pentru a ne orienta mai bine asupra acestui procedeu. Atragem atenţia asupra unora din inversările pe care le conţine lucrarea în tonalitatea iniţială :



* B. Scholz : *Lehre vom Kontrapunkt und den Nachamungen*, pag. 112.





Analiza întregii lucrări, conținînd inversări triple va fi, credem, foarte utilă.

Exerciții practice. Recomandăm abordarea în scris a unor mici exerciții de contrapunct triplu și cvadruplu la octavă cu trei și patru desene melodice diferențiate.

Scanned with OKEN Scanner

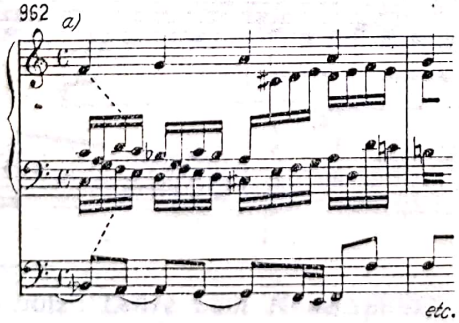
IV. CONTRAPUNCTUL LA PATRU ȘI CINCI VOCI

În structura polifonică la patru și cinci voci va trebui, sub aspectul amplificării structurii, să optăm întotdeauna pentru dublarea acelui element al acordului care înlesnește în cea mai mare măsură compatibilitatea celor două dimensiuni. În structura la patru voci se preferă dublarea, iar în aceea la cinci voci — triplarea fundamentalei și apoi a cvintei. Dacă necesitățile lineare o solicită, vom putea dubla și terța. Sub raportul conducerii vocilor, intervalele de cvinte și octave contraparalele sînt utilizabile, uneori de neevitat chiar. Vom veghea însă la evitarea cvintelor și octavelor paralele ce se vor putea strecura de astă dată mai des. Tratarea disonanței nu va prezenta nici o dificultate principială. Datorită sporirii vocilor, vom putea aplica mai des disonanțe multiple, care vor fi tratate conform regulilor expuse în partea III. Vom fi atenți ca, pe lîngă asigurarea maximă a individualizării și supleței melodice a vocilor, disonanțele cu funcțiuni diferite să se rezolve toate just în cadrul principiilor generale cunoscute. Aceasta, depășind caracterul unor procedee pur mecanice, fiind în bună parte în funcție de spiritul inventiv și de experiența fiecăruia, se ancorează în pragul procesului de creație [1]. Vom avea

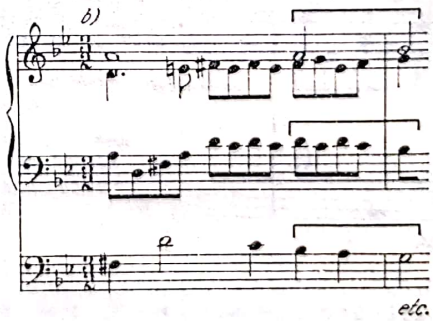
---

[1] Recomandăm analiza funcțiunii verticale a elementelor vocilor din micile fragmente înserate :

962 a)



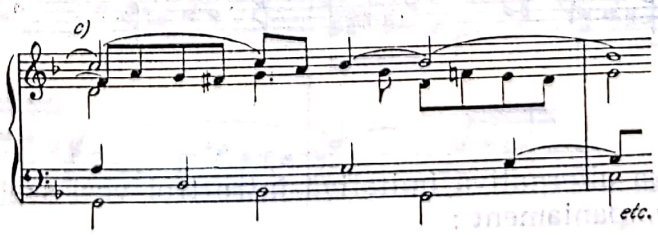
b)



grijă, ca în cazul dublării vocilor să obținem *alternanțe variate între ele*, conform procedeului bachian subliniat de repetate ori pînă acum.

Înainte de a trece la ilustrarea și elaborarea unor procedee de creație în structura la patru voci, recomandăm incursiuni de amplificare prin alăturarea vocii a patra la exemplele capitolului tratării disonanței la trei voci, executînd în scris sau la pian și *diferite disonanțe triple*.

Continuarea notei din pag. 428

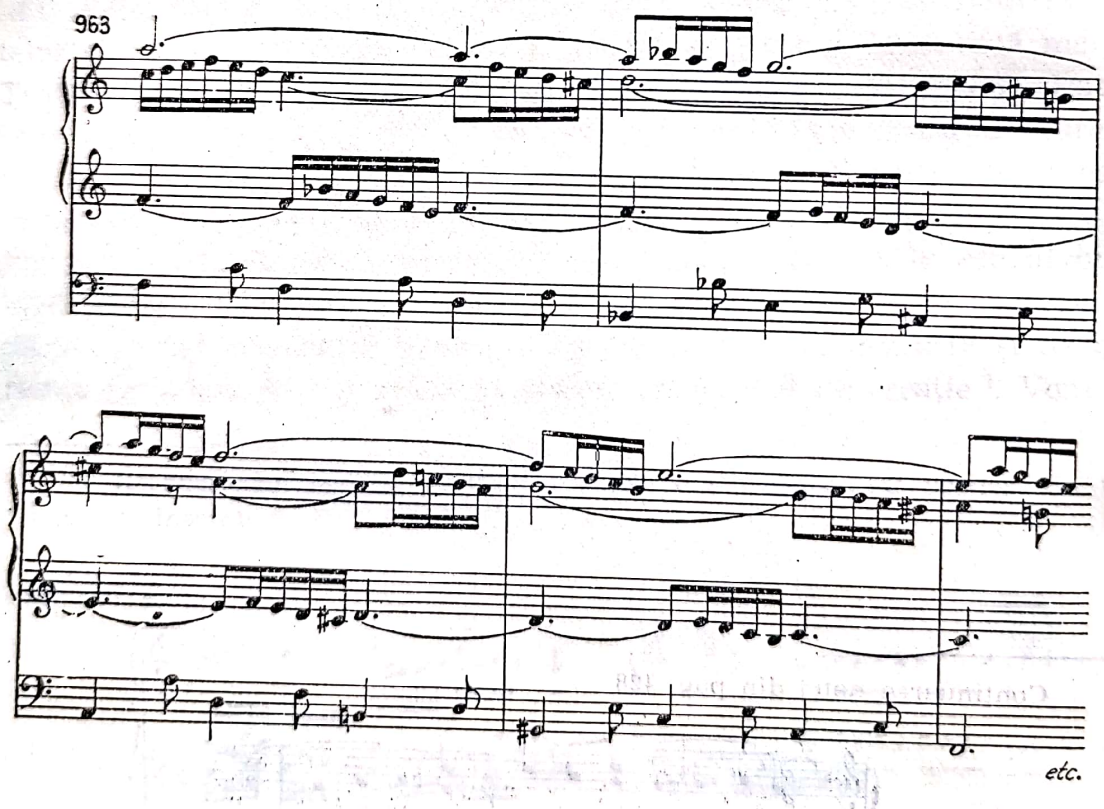


Scanned with OKEN Scanner

I. MIŞCAREA ALTERNATIVĂ IMITATIVĂ ŞI DE ÎNTREGIRE

a) Mişcarea alternativă imitativă între două voci asociate cu voci armonice (voci melodice de acompaniament) :

Preludiul în Do pentru orgă

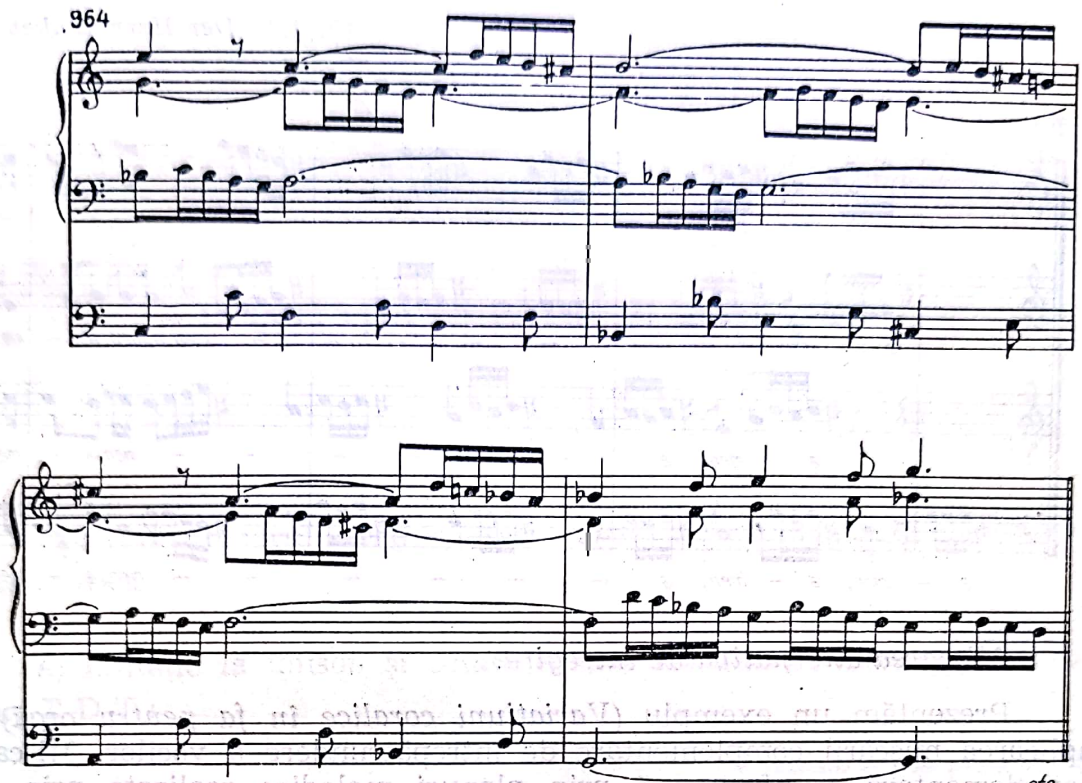


b) Mişcarea alternativă imitativă între trei voci susţinute de o voce melodică de acompaniament :

Scanned with OKEN Scanner

Preludiul în Do pentru orgă

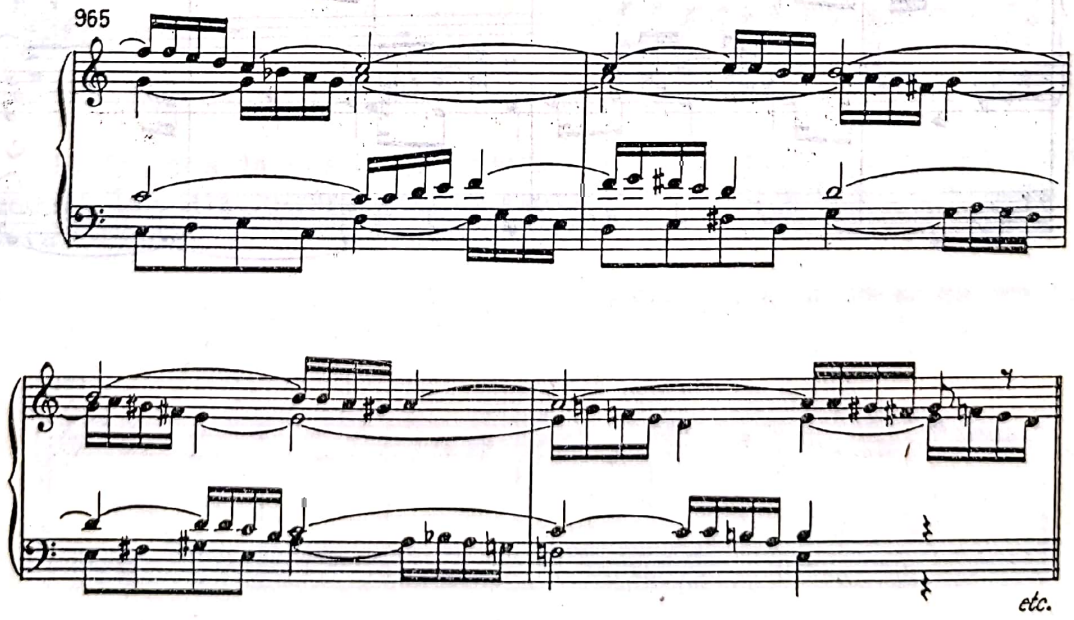
964



c) Mișcarea alternativă imitativă succesivă între cele patru voci :

Fuga în Do pentru orgă

965

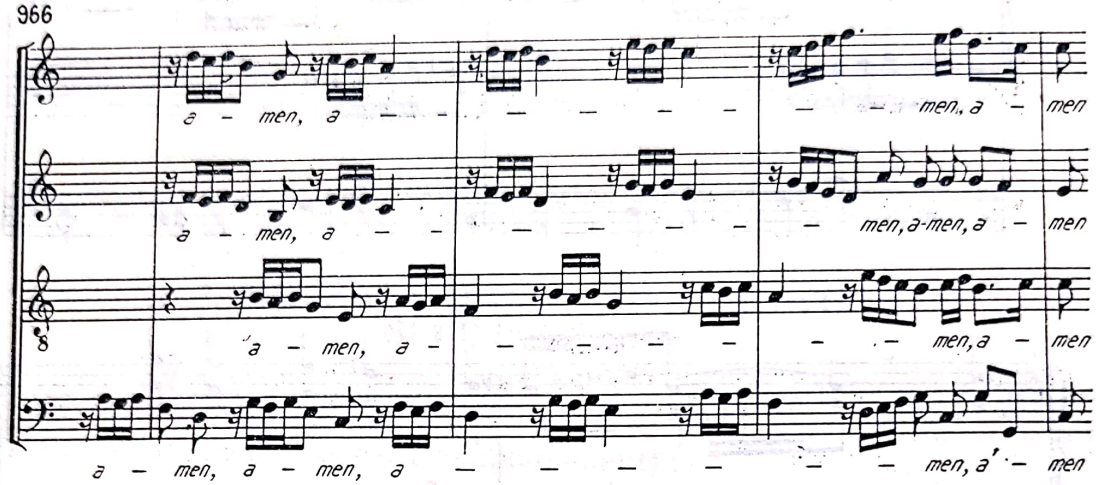


Scanned with OKEN Scanner

d) Mișcarea alterativă pe două planuri melodice, prin dublarea vocilor în mișcare paralelă, sau și prin mișcare contrară :

Cantata *Der Herr denket uns*

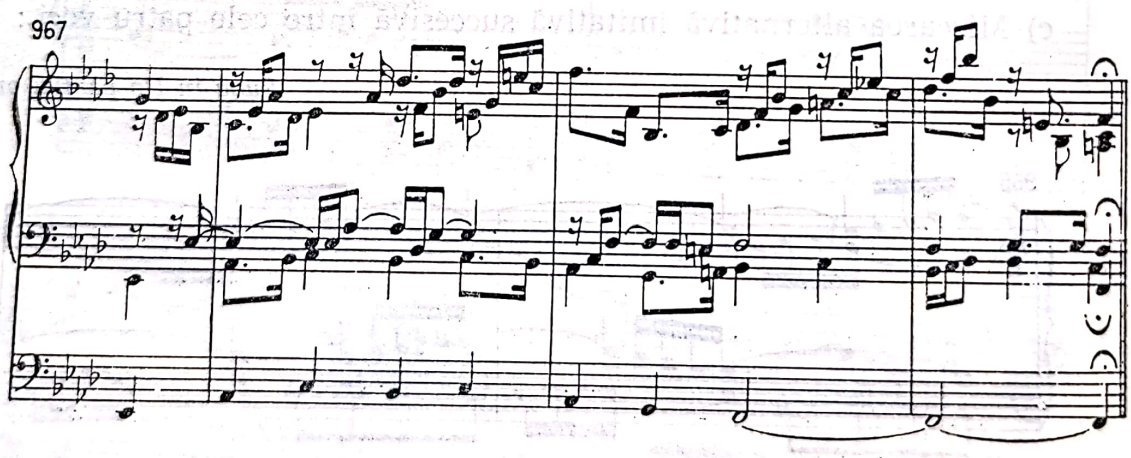
966



Mișcarea alternativă de întregire.

Prezentăm un exemplu *(Variațiuni coralice în fa pentru orgă)* cu aplicarea mișcării complementare de întrepătrundere a vocilor. Mișcarea complementară se efectuează prin planuri melodice realizate prin dublarea vocilor :

967



II. IMITAȚIA LA PATRU ȘI CINCI VOCI

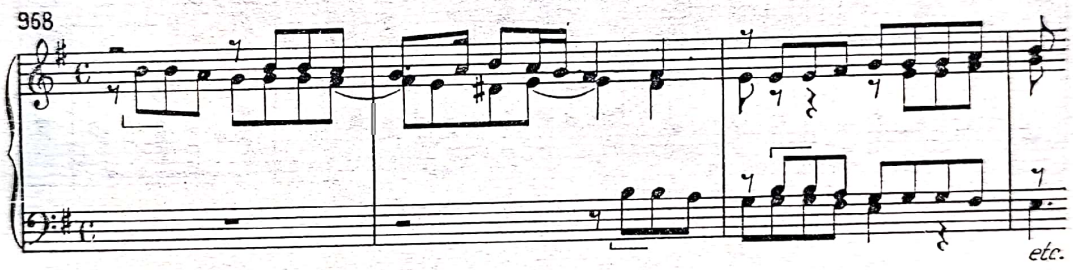
A

Sporind numărul vocilor, diversitatea aplicării tehnicei imitative se amplifică.

a) Imitație la unison și octavă, axată vertical pe circuitul armonic scurt T-D-T :

Fantasia în Do pentru orgă

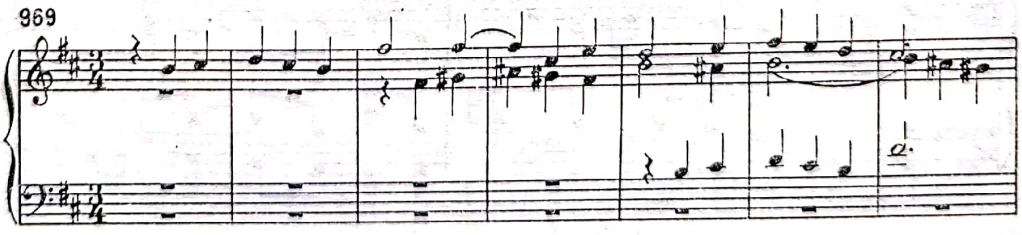
968

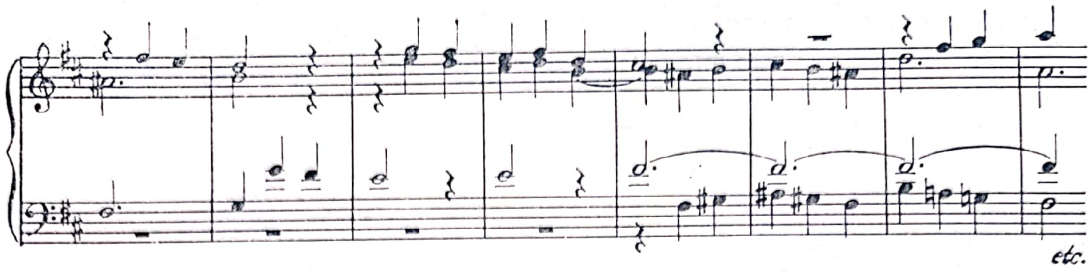


b) Imitația la cvartă și octavă inferioară, axată pe același circuit armonic. Înaintea intrării vocii a patra se intercalează un interludiu de cîteva măsuri :

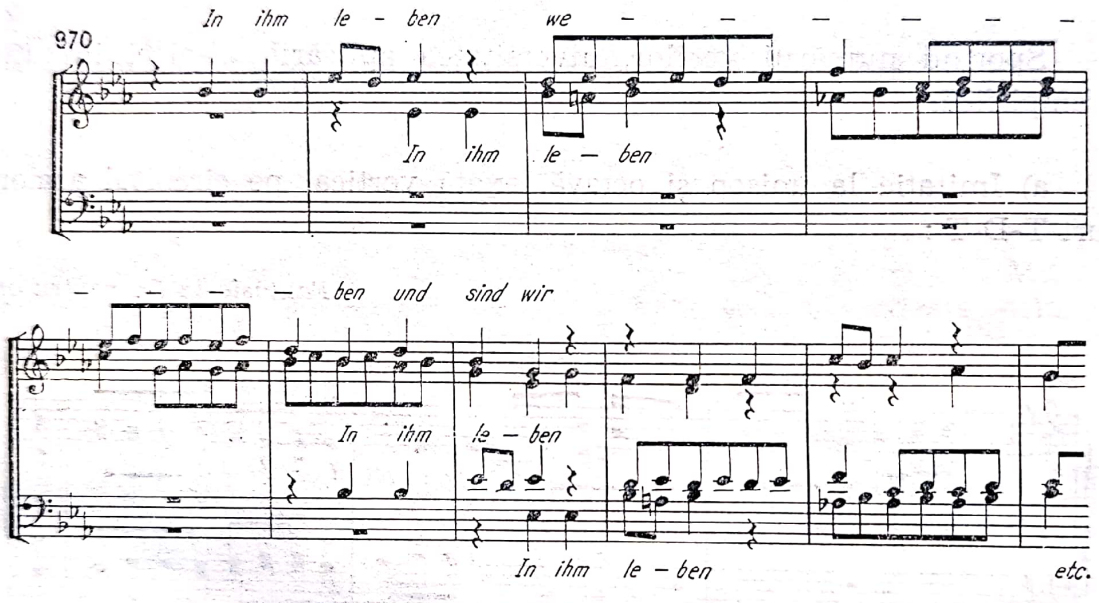
Fantasia con imitazione (pentru orgă)

969



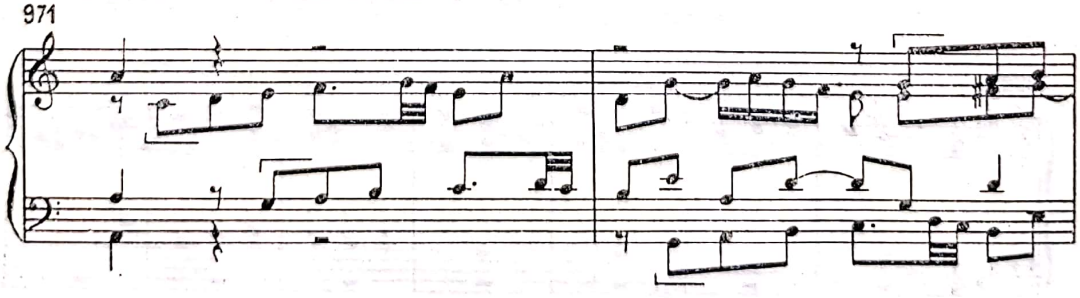


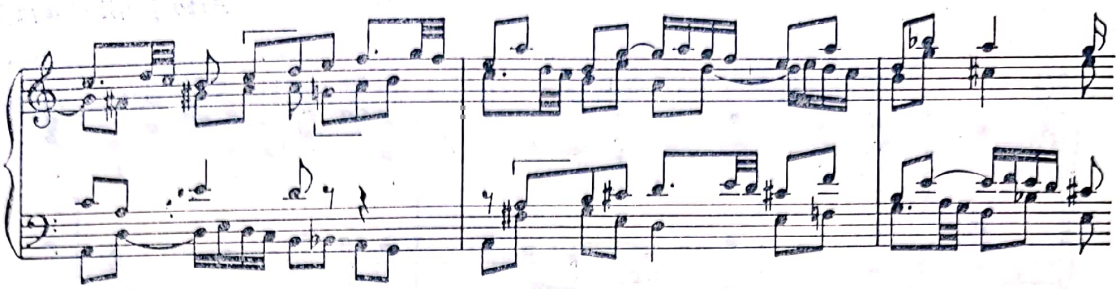
c) Imitație în *stretto*. Ca prim exemplu citățm un fragment din cantata *Gottes Zeit*, cu intrări în *stretto*, „împerechiate", manieră des utilizată de maeștrii Renașterii :



Iată intrări în *stretto* la intervale și distanțe variate, determinate de datele compatibilității verticale :

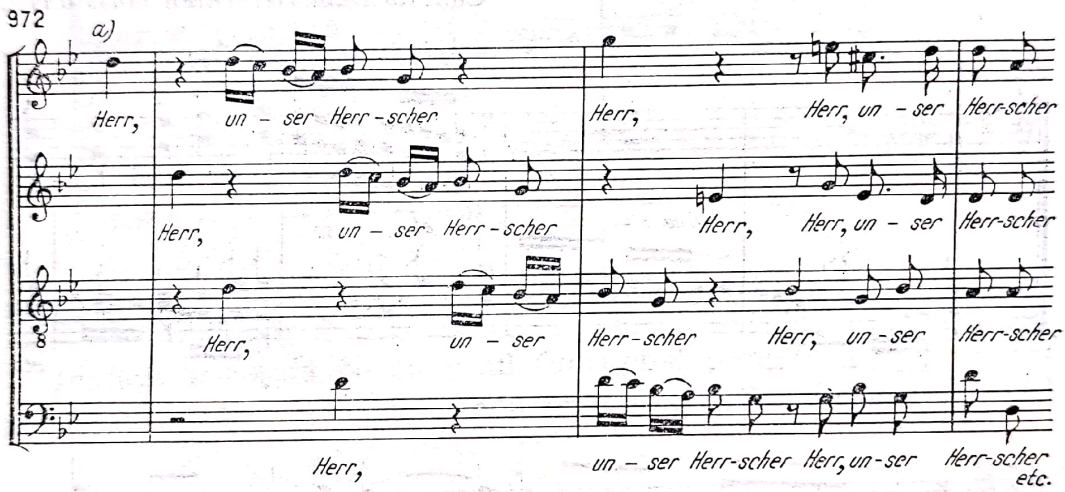
Fuga în Do (W.Kl. I)

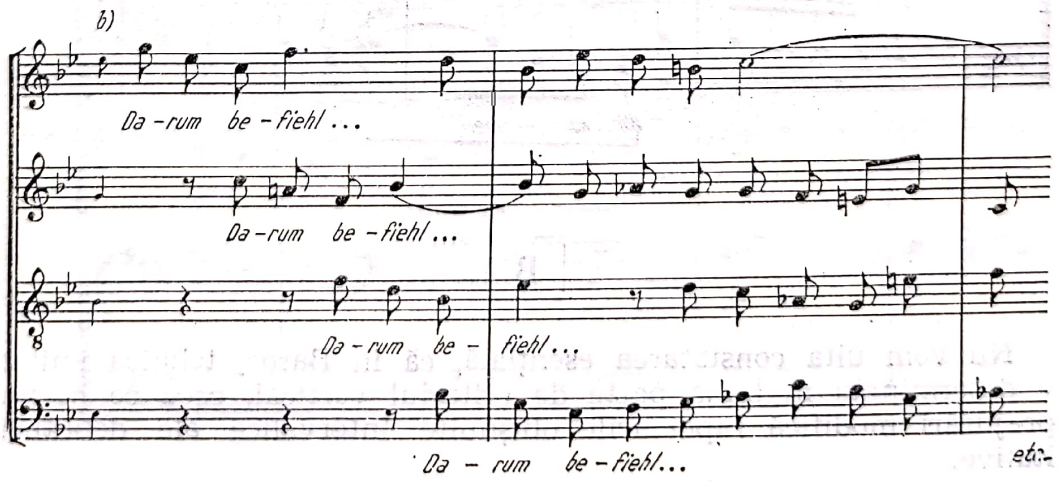


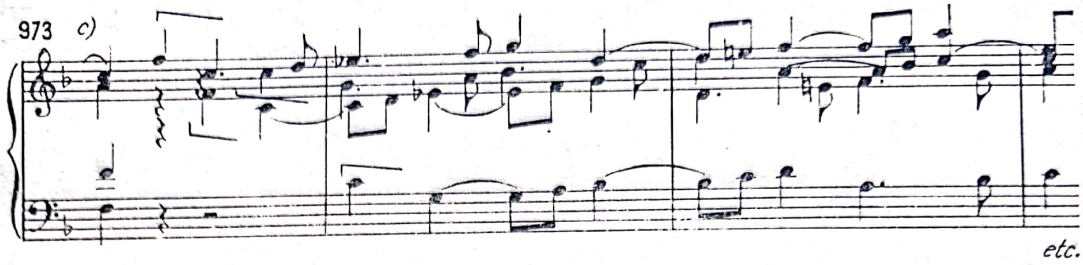


Stretto „înghesuit“ la unison și octavă *(a)*, apoi la cvinte inferioare succesive *(b)* și octave și în sfîrșit cvarte inferioare *(c)*:

Patimile după Ioan

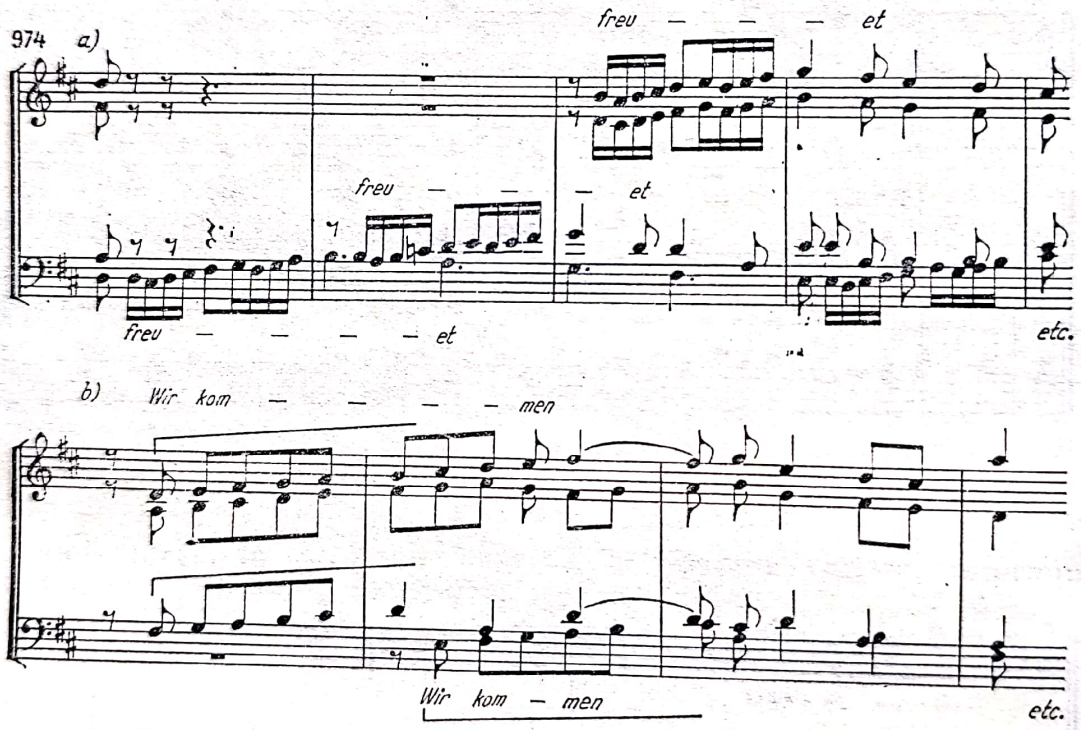






d) Intrării individuale a vocilor îi poate succede și intrarea simultană a două sau trei voci, constituind planuri melodice (a). Se aplică însă și procedeul contrar : *propostei*, compusă dintr-un plan melodic, îi poate urma o risposta dintr-o singură voce (*b*). Diversitatea acestei maniere firește este considerabilă și ne limităm doar la semnalarea ei :

Cantata *Dem Gerechten muss das Licht*



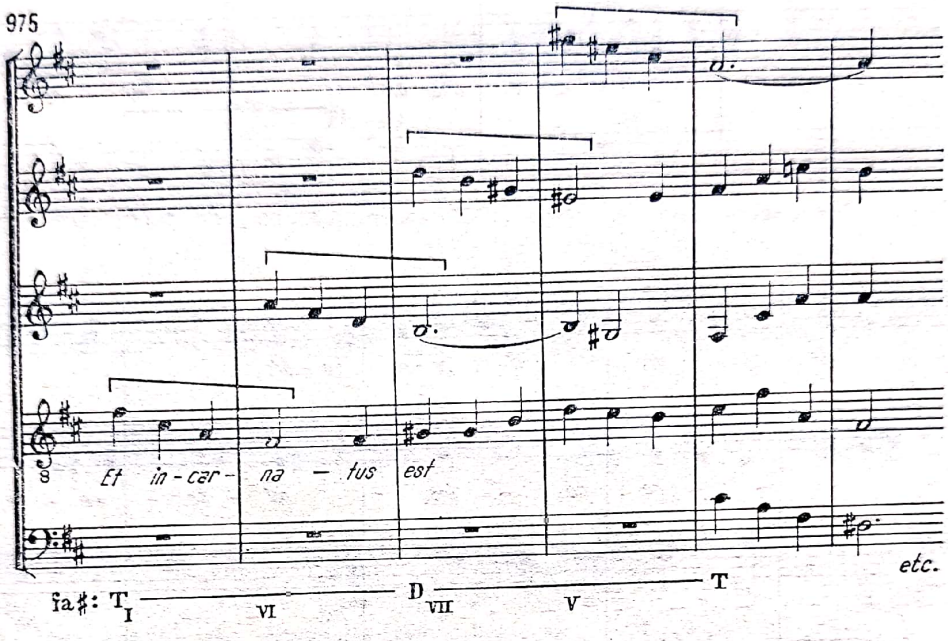
B

Nu vom uita constatarea esențială, că în Baroc, tehnica imitativă este determinată în bună parte de criteriul vertical, ceea ce în unele împrejurări modifică raporturile obișnuite intervalice ale debuturilor imitative.

Scanned with OKEN Scanner

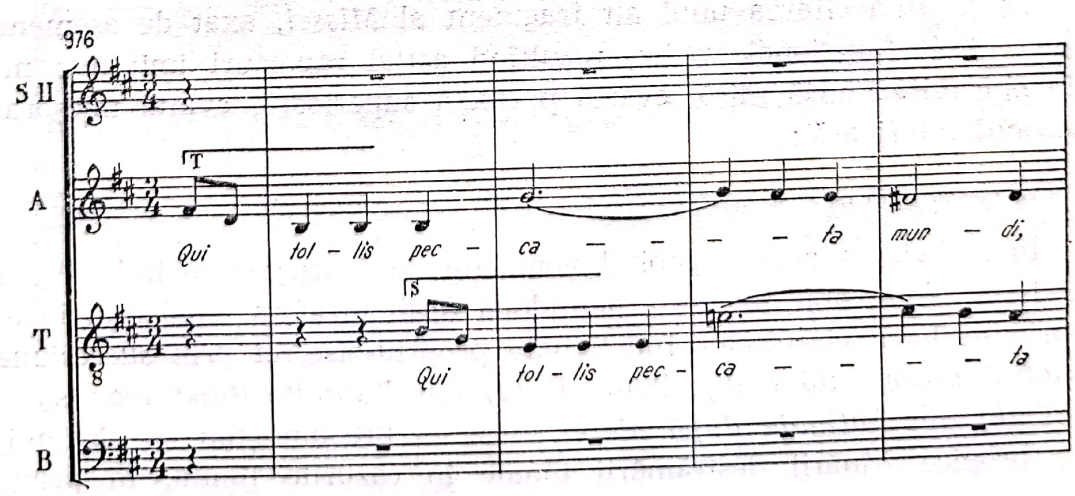
Iată un circuit funcțional — T—D—T — în care funcțiunile fiind reprezentate prin cîte două acorduri, relațiile intervalice ale intrării vocilor se complică față de cele precedente, anunțînd o terță mică, o cvartă perfectă, apoi un triton și în sfîrșit cvinta perfectă inferioară :

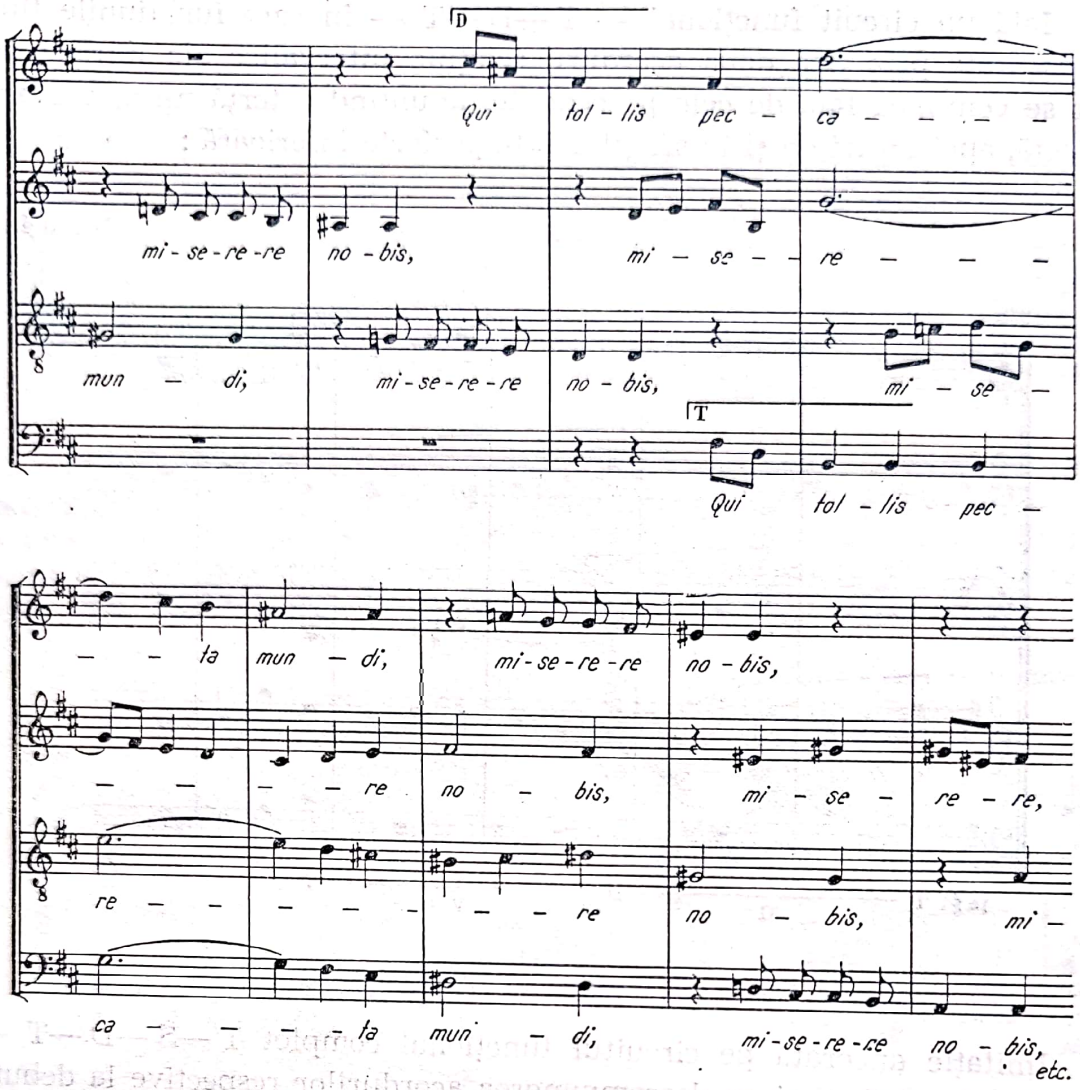
Missa în si



Imitație ancorată pe circuitul funcțional complet T—S—D—T — cadență autentică — și cu descompunerea acordurilor respective la debut :

Missa în si





Va fi utilă citarea unui alt fragment al *Missei*, axat de asemenea pe un circuit funcțional variat, rezultînd astfel raporturi imitative mai puțin obișnuite : terță mică, cvartă perfectă superioară, cvintă micșorată și secundă inferioară :

(Vezi ex. 977).

În încheierea acestui capitol vom cita două fragmente imitative de un interes remarcabil, ancorate amîndouă ferm în sfera tonal-funcțională nu prin mijlocul circuitelor funcționale propriu-zise, *ci prin succesiunea cromatică ascendentă a diferitelor D (a)* din *Patimile după Ioan* sau a D—T (*b*) din *Patimile după Matei*, care — precum știm — sînt mijloace propice frînării destrămării tonale în cazurile limită. În primul

977 S I

S II

A

T

B

Et in-car- na - tus est, in-car- na - tus est

Et in-car- na - tus est, in-car- na - tus est

Et in-car- na - tus est, in-car- na - tus est

Et in-car- na - tus est, in-car- na -

Et in-car-na - tus est etc.

exemplu, toate intrările tematice se efectuează pe *fundamentala acordurilor*, iar raportul vocilor, una față de cealaltă, este de octavă sau primă, normale în astfel de împrejurări armonice. Sub partitura corală vom reproduce mersul cromatic al suportului armonic :

Patimile după Ioan

978 a)

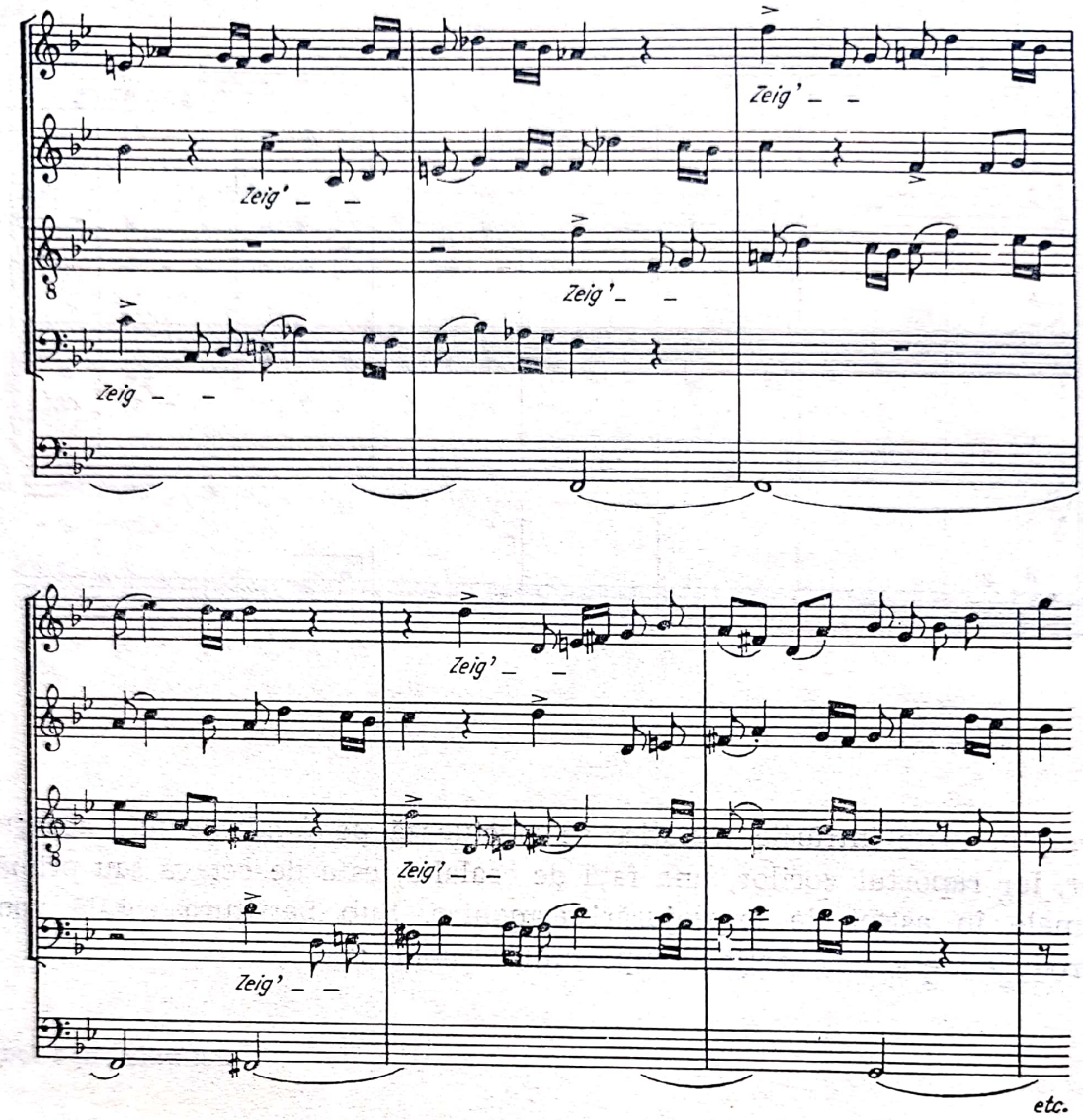
Zeig' — —

Zeig' — —

Zeig' — —

Zeig' uns durch dei - - ne Pas - - - si - on

Scanned with OKEN Scanner



Exemplul *b*, sub raport melodic, prezintă, poate, *cea mai devansată etapă de la rigorile sistemului tonal-funcțional apropiindu-se* pînă în preajma conceptului atonal, iar sub raport vertical supremul efort pe care-l depune Bach în fața forțelor deslănțuite ale negării oricăror îngrădiri tonale, spre a-i salvgarda pilonii, sau măcar aparențele lui. Desigur această capacitate a lui Bach — cu care compensează, anihilînd cu mijloace verticale, forța centrifugă a unor linii melodice rebele „tiraniei" sufocante a determinismului tonal-funcțional și revendicative unei libertăți neîngrădite, datorită în primul rînd necesității abordării adecvate sub raport expresiv al textului — *rămîne singulară și inegalabilă în cadrul parametrilor stilistici dați*. Vom observa anticipînd cele dezvoltate în Anexă că în două din cele patru voci, Bach abordează într-un spațiu

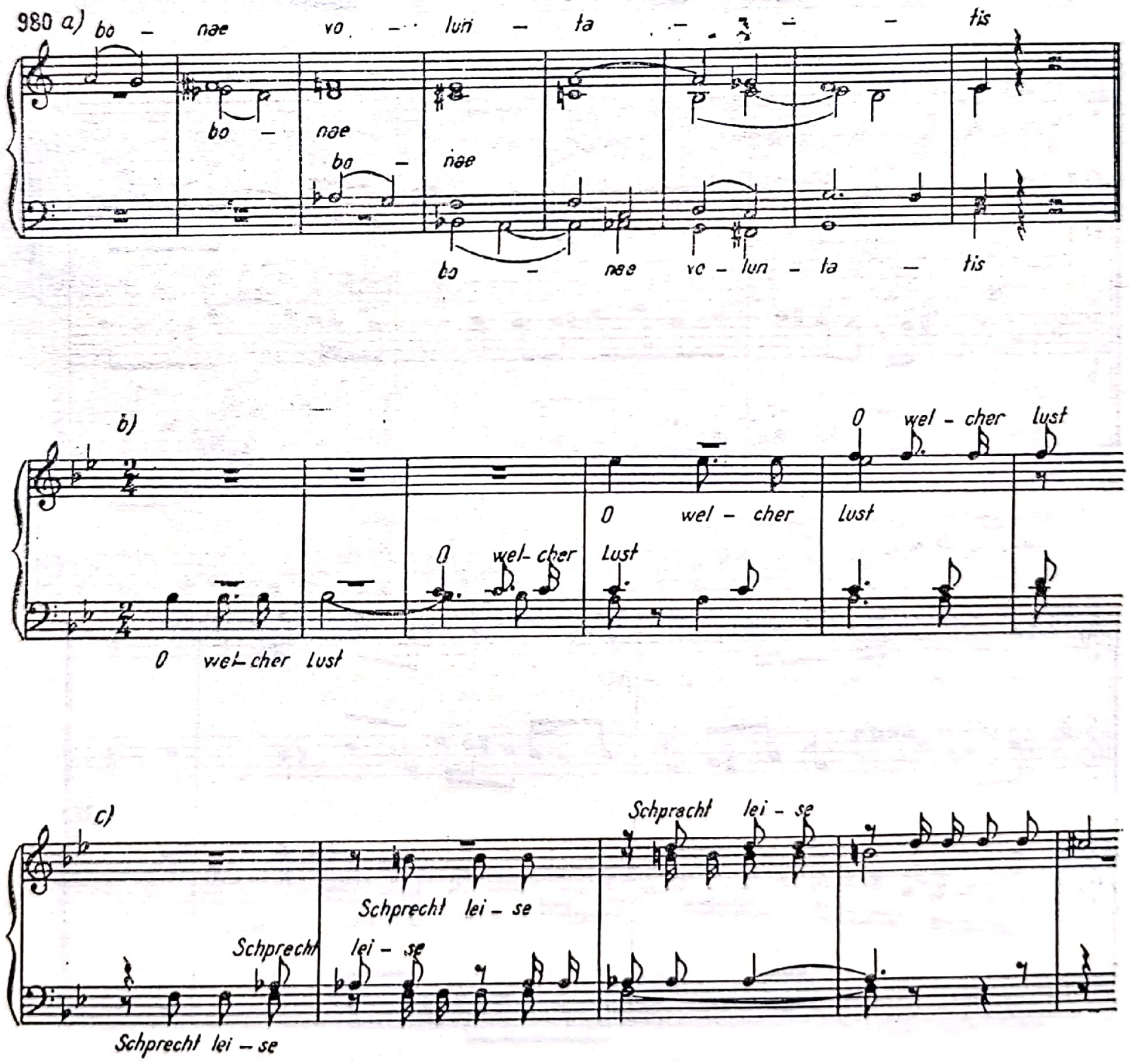
Scanned with OKEN Scanner

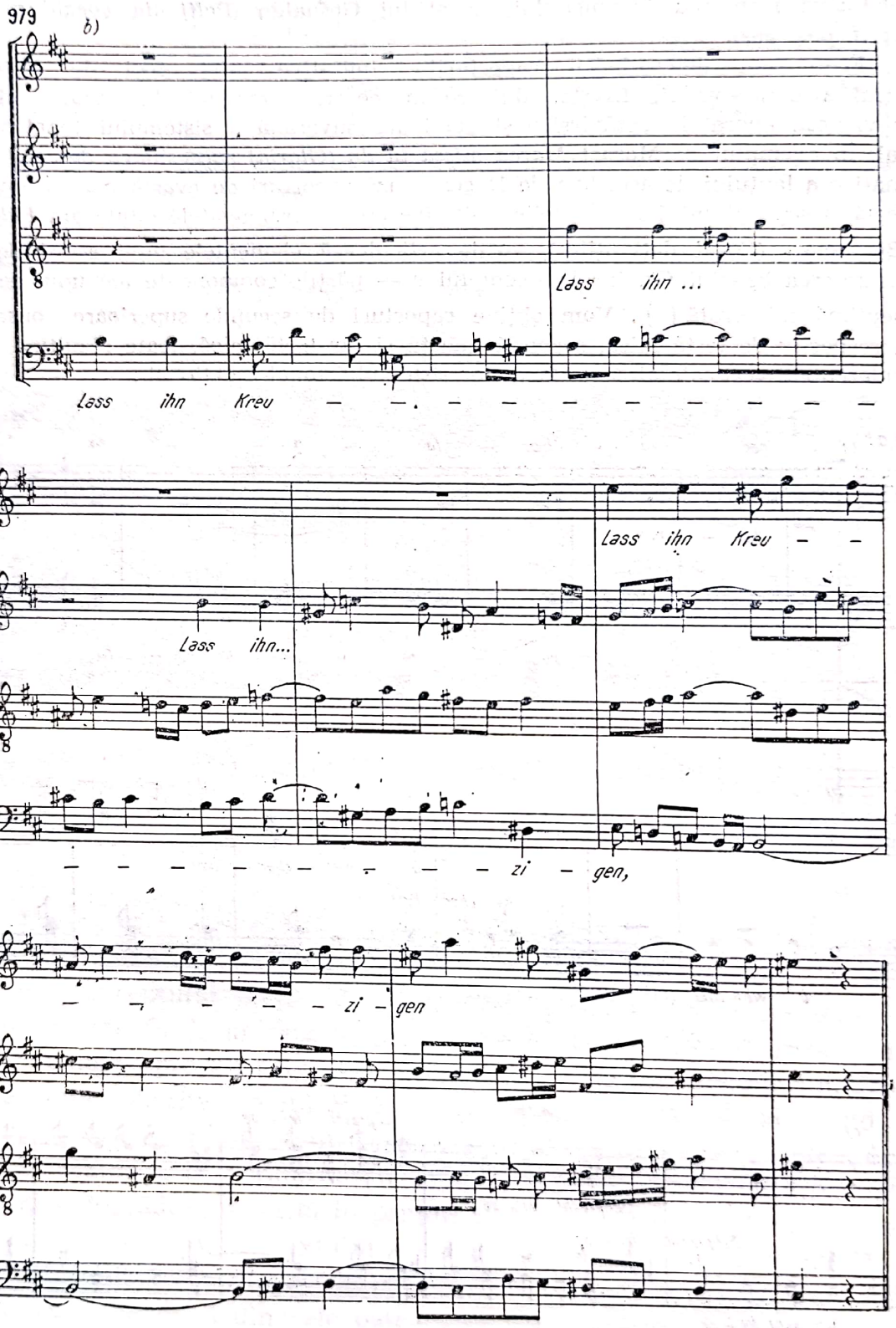
melodic foarte restrîns (trei măsuri) totalul cromatic și fiecare voce pare a evolua într-o tonalitate aparte [1].

---

[1] Vezi înrudirea fenomenului cu al lui Gesualdo (*Polifonia vocală a Renașterii*, pag. 362).

Fenomenul determinării raporturilor imitative între voci de factorul vertical armonic va fi, firește, din ce în ce mai evident în creația clasicilor vienezi, epoca de desăvîrșire și dominare suverană a sistemului tonal-funcțional. În exemplul de Mozart *Marea missă în do (Gloria)* succesiunea descendentă cromatică a lanțului de acorduri de D generează raporturi de cvartă mărită, cvintă perfectă și septimă mică între vocile imitative (a) ; în fragmentele citate din *Fidelio* de Beethoven (Corul deținuților), vocile articulează elementele unui acord de $\frac{6}{5}$ cu întîrzierea basului (*b*), iar în exemplul *c* — părțile componente ale unui acord de septimă micșorată $\binom{4}{3}$. Vom obține raporturi de secunde superioare consecutive, respectiv de terță mică, secundă mărită și iar terță mică, toate rezultînd din considerentele verticale ale coordonatelor sistemului tonal-funcțional :





Scanned with OKEN Scanner

C

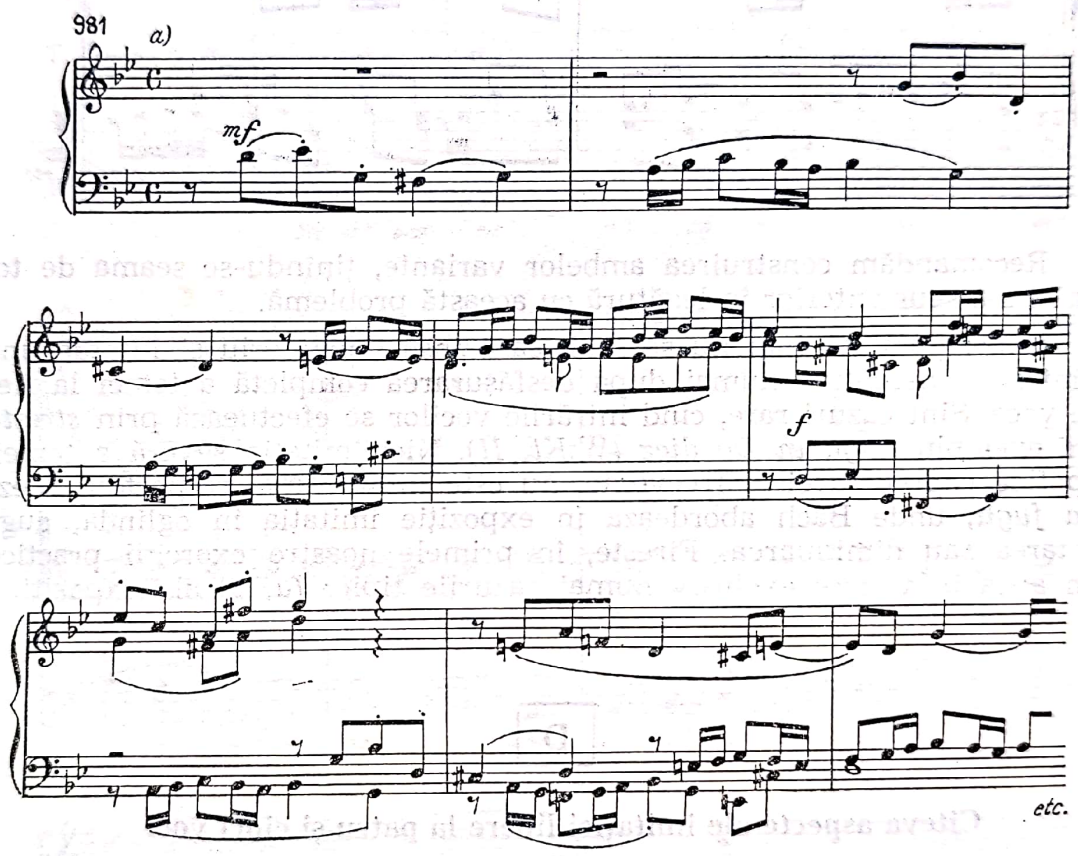
În expoziția unei fugi la patru voci, raporturile tonale ale temei și ale răspunsului pot fi de două feluri :

1) distribuirea tonalității principale la vocile 1—3 și a tonalității dominantei superioare la 2—4 *(a)*,

2) sau a tonalității principale la vocile 1—4 și a tonalității dominantei superioare la 2—3 *(b)* :

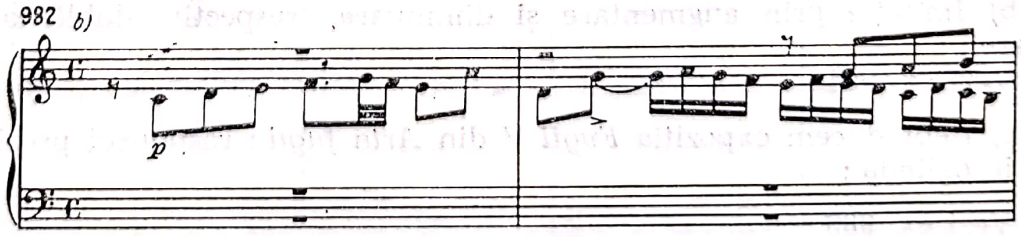
Fuga în sol (W.Kl. I)

981 *a)*

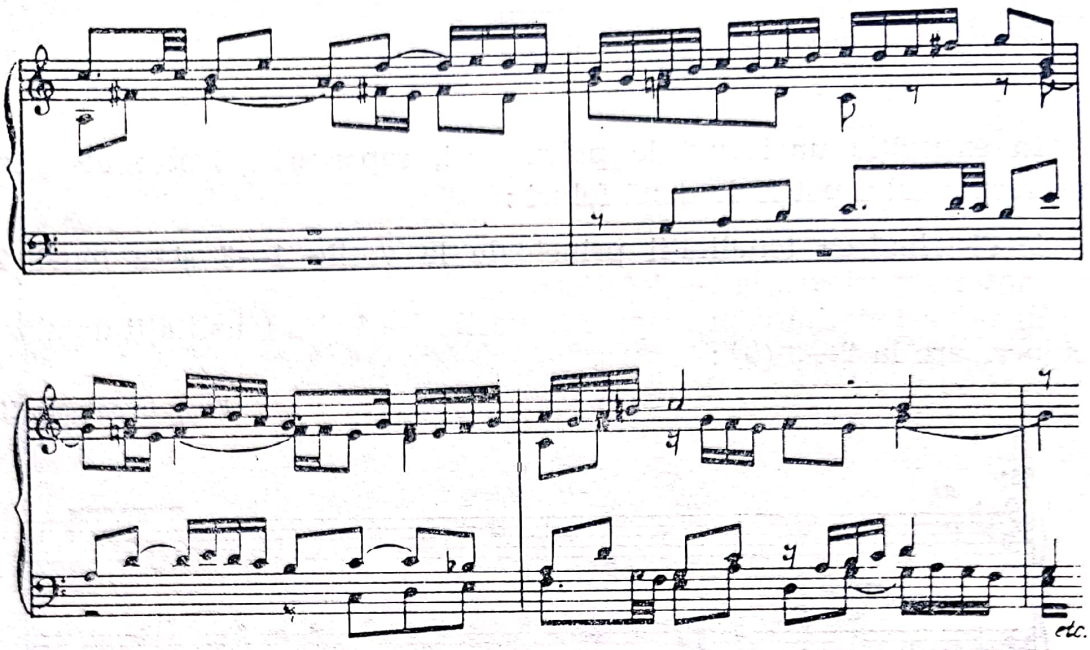


Fuga în Do (W.Kl. I)

982 *b)*



Scanned with OKEN Scanner



Recomandăm construirea ambelor variante, ținîndu-se seama de tot ceea ce s-a spus anterior în legătură cu această problemă.

Expoziția unei fugi nu se realizează însă obligatoriu și întotdeauna cu intrări consecutive numai după desfășurarea completă a temei la fiecare voce. Sînt cazuri rare, cînd intrările vocilor se efectuează prin *stretto* (spre exemplu *Fuga în Do diez (W.Kl. II)*. Nici imitația severă a temei, în pofida copleșitoarei ei frecvențe, nu este întotdeauna respectată. Vezi *Arta fugii,* unde Bach abordează în expoziție imitația în oglindă, augmentarea sau diminuarea. Firește, în primele noastre exerciții practice vom avea în vedere exclusiv numai cazurile tipice *(a, b)* ale expoziției.

D

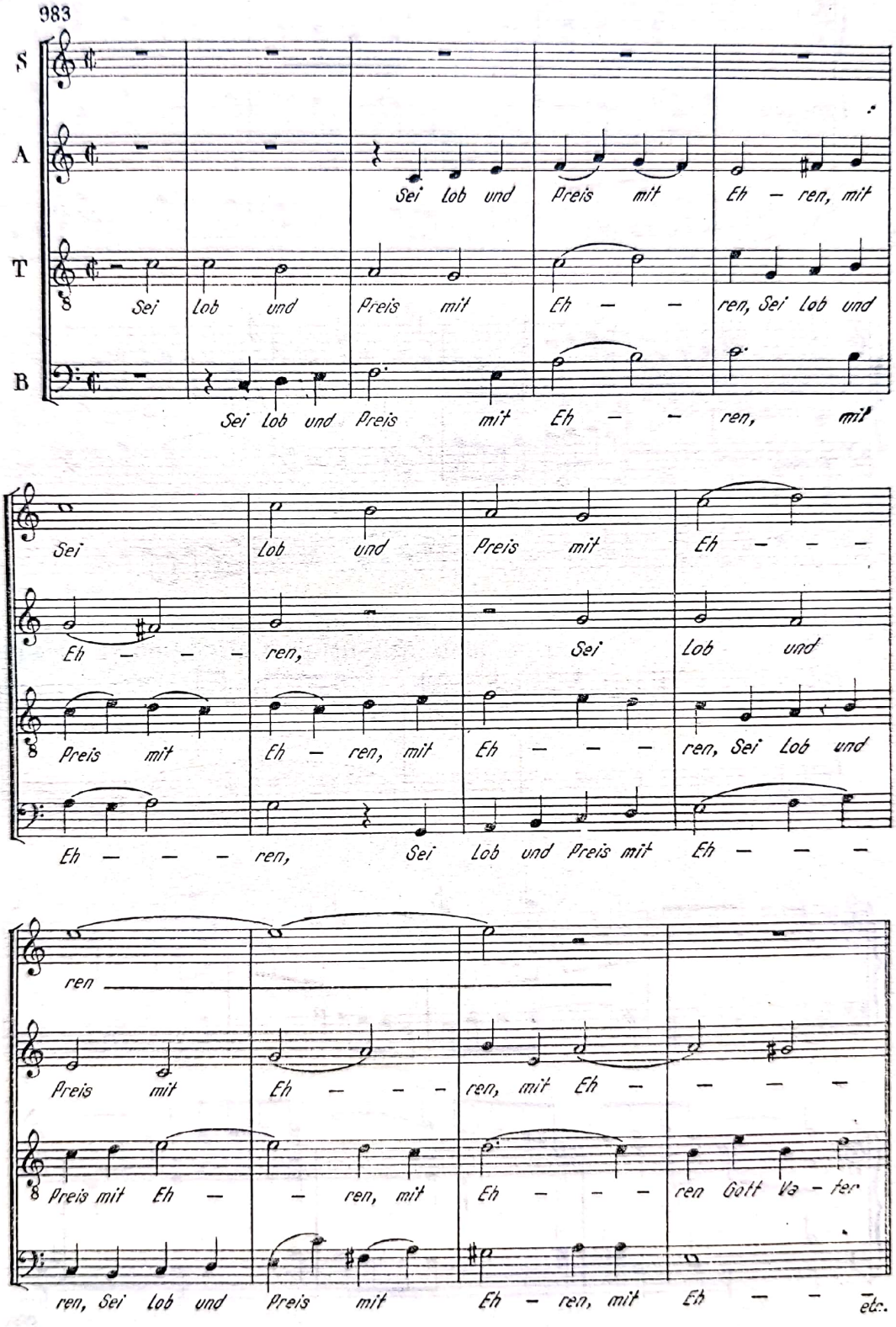
Cîteva aspecte ale imitației libere la patru și cinci voci

a) Imitație prin diminuare în sens contrar :
Vezi ex. 983

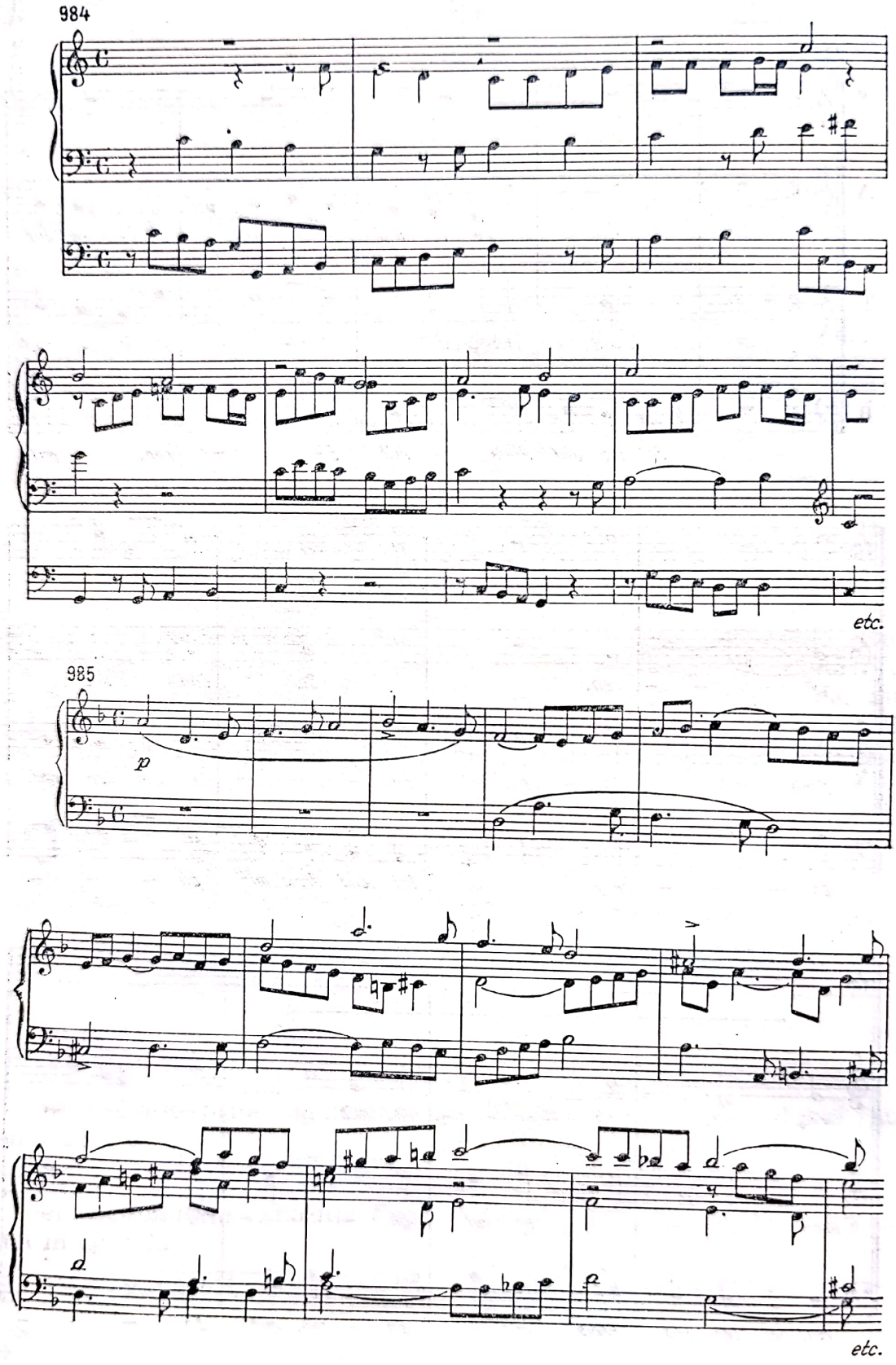
b) Imitație prin augmentare și diminuare, respectiv dublă augmentare :
Vezi ex. 984

c) Reproducem expoziția *Fugii V* din *Arta fugii* ; răspunsul prezintă tema în oglindă :

Vezi ex. 985.

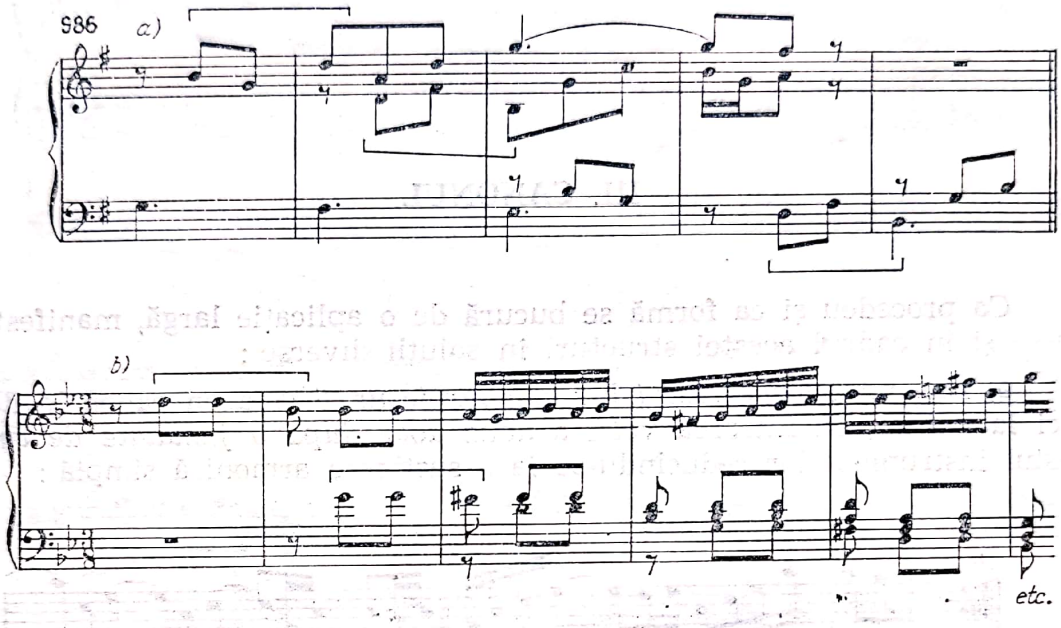


Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

d) În încheiere reproducem un fragment din *Goldberg-Variationen (Var. 4)* în care se imită numai capetele de teme *(a)* și un fragment din *Suita engleză în sol*, în care doar capetele de teme schițează intenția imitativă, restul incluzîndu-se într-o structură omofonă, netă *(b)*:



Evident, în fragmentul ultim structura polifonică atrofiindu-se, ne desparte de omofonia propriu-zisă, doar un pas.

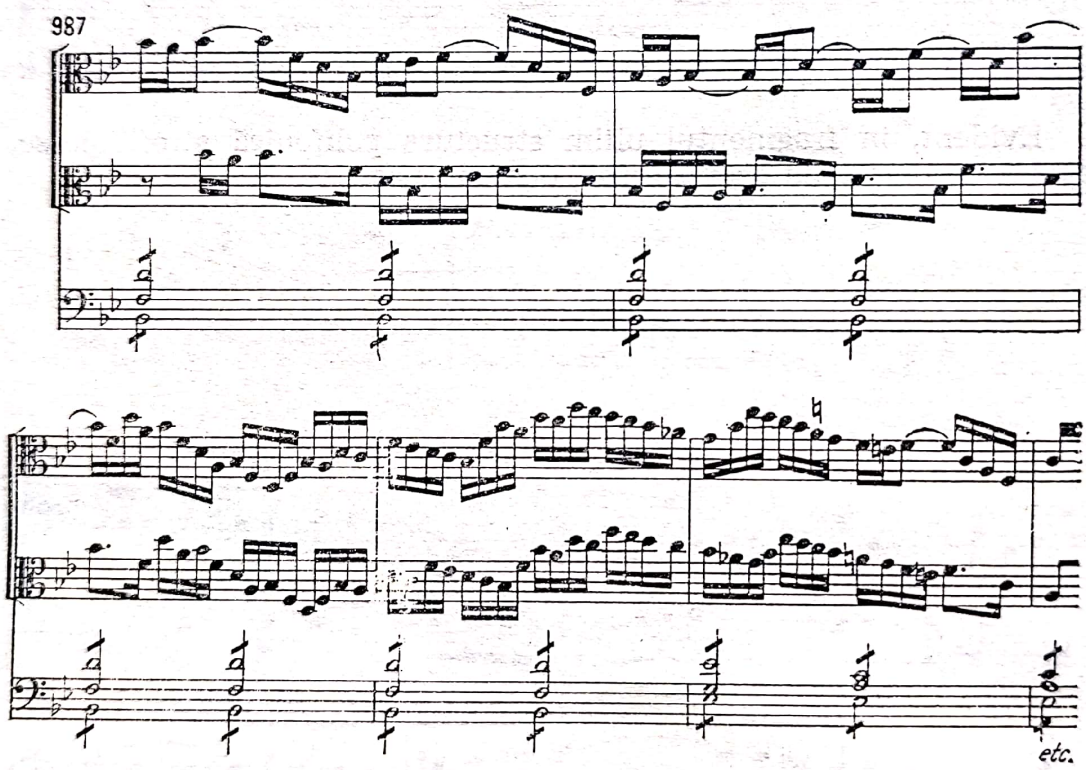
Scanned with OKEN Scanner

III. CANONUL

Ca procedeu și ca formă se bucură de o aplicație largă, manifestîndu-se și în cadrul acestei structuri în soluții diverse :

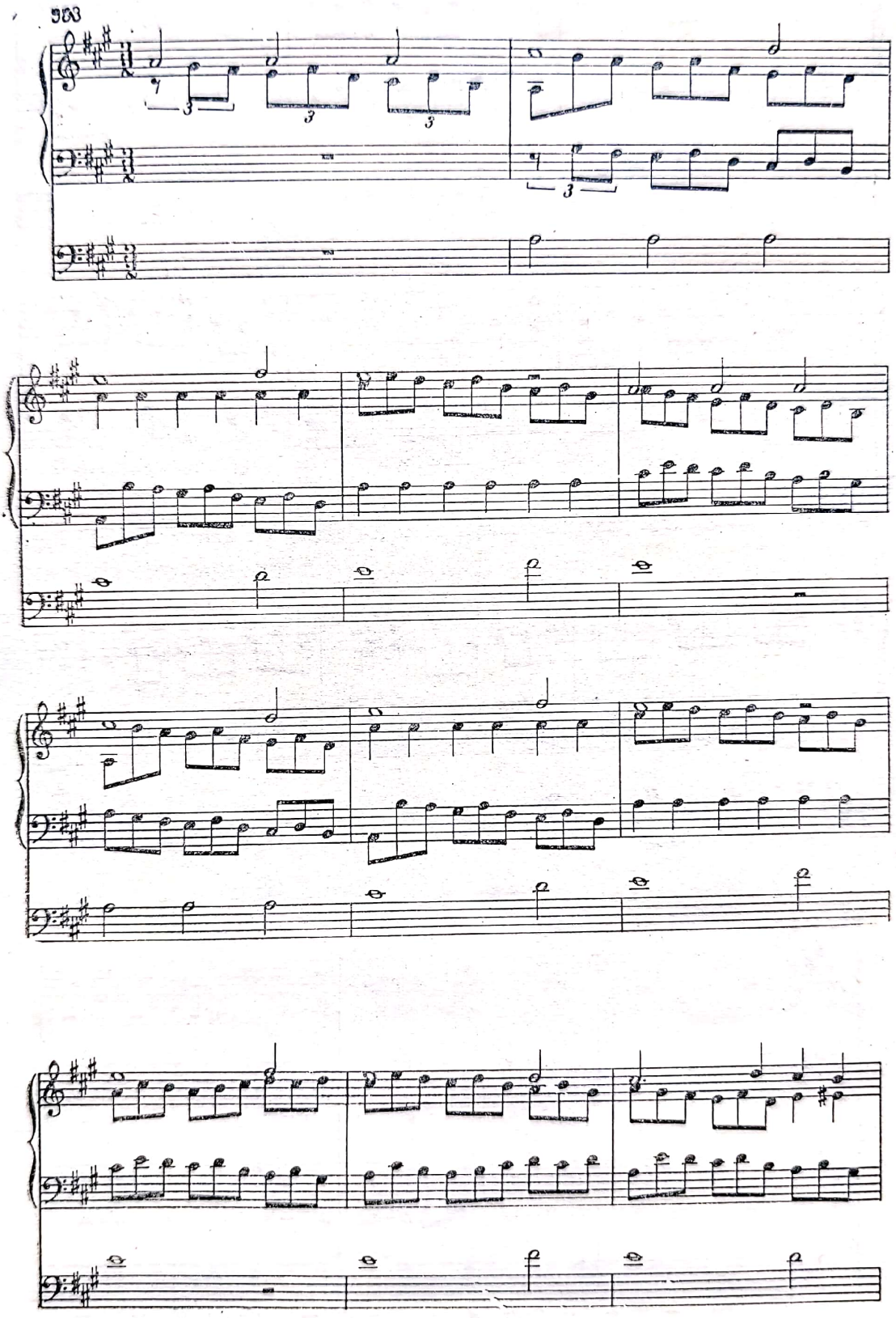
a) Începutul *Concertului brandenburgic nr. 6* este un canon la două voci la unison, cu intrarea vocii a *doua doar după o jumătate de timp.* Restul instrumentelor reducîndu-se la o susținere armonică simplă :

987

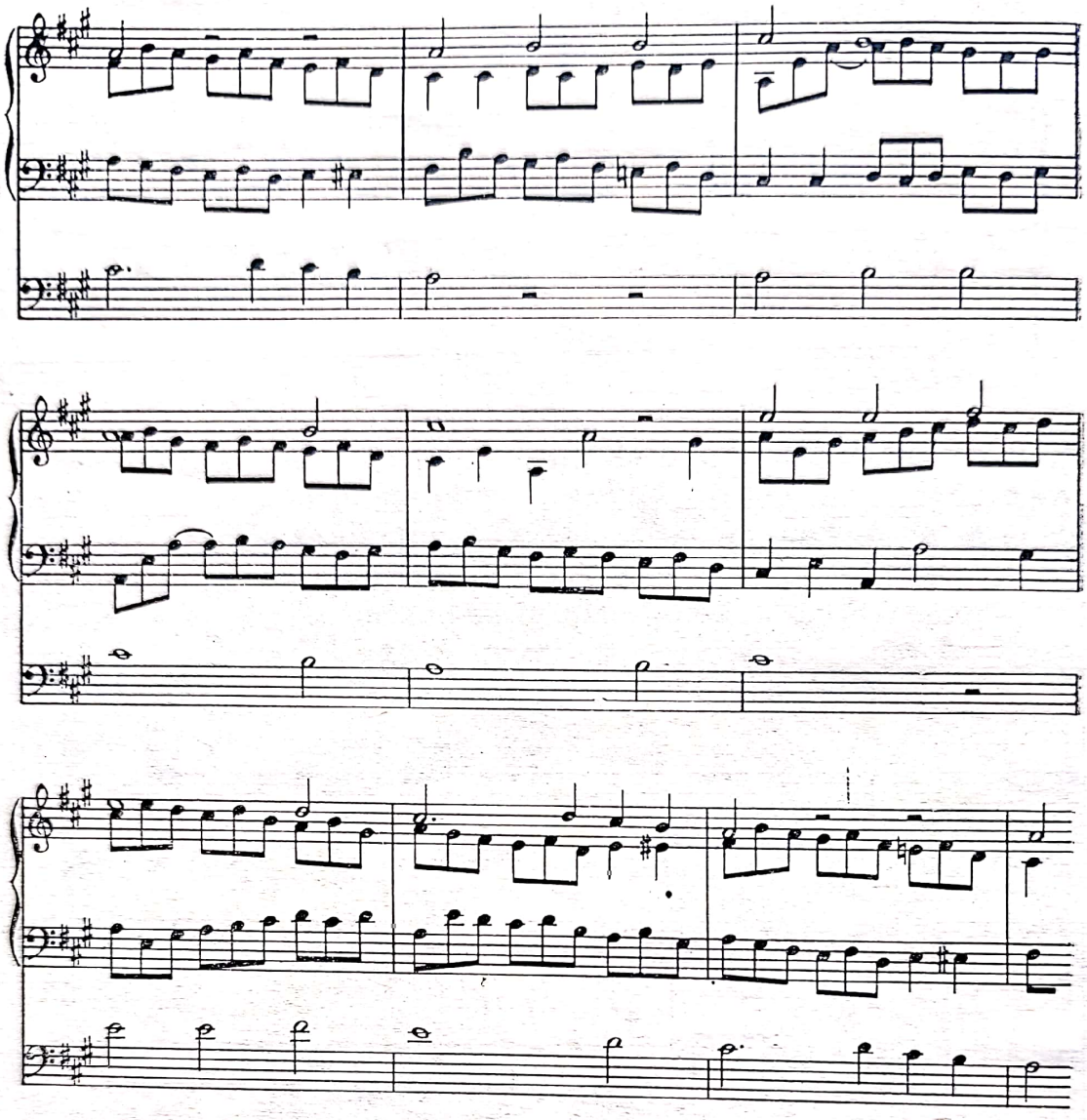


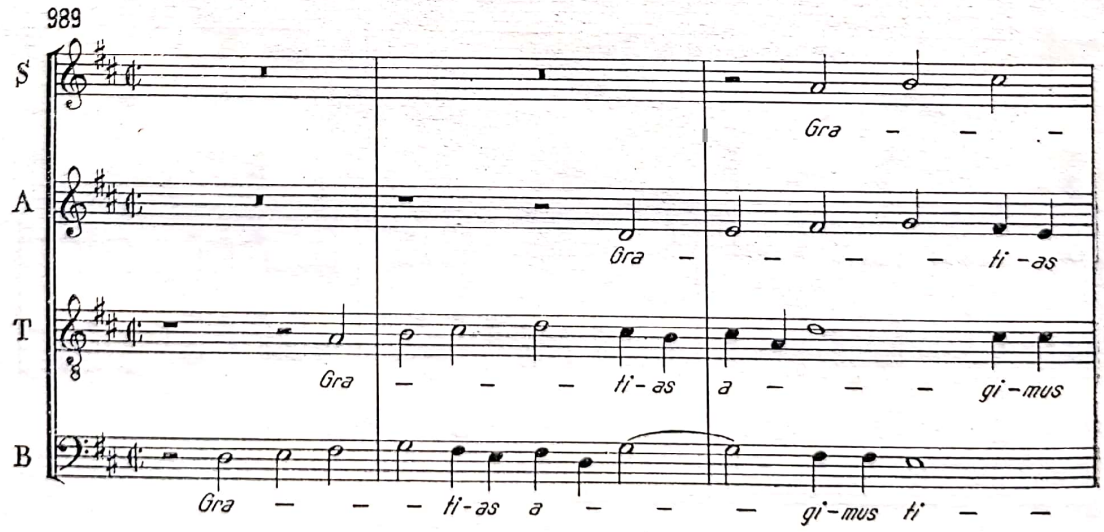
b) Canon la două voci, la octavă, însoțit de alte două voci imitative : Vezi ex. 988

c) Imitație canonică la patru voci, la intervale de cvintă și octavă : Vezi ex. 989

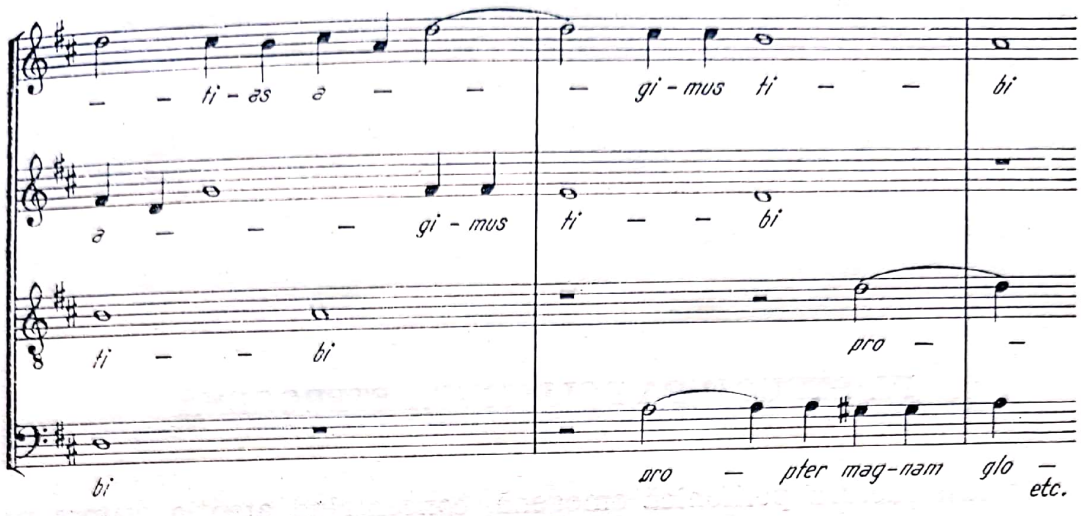


Scanned with OKEN Scanner

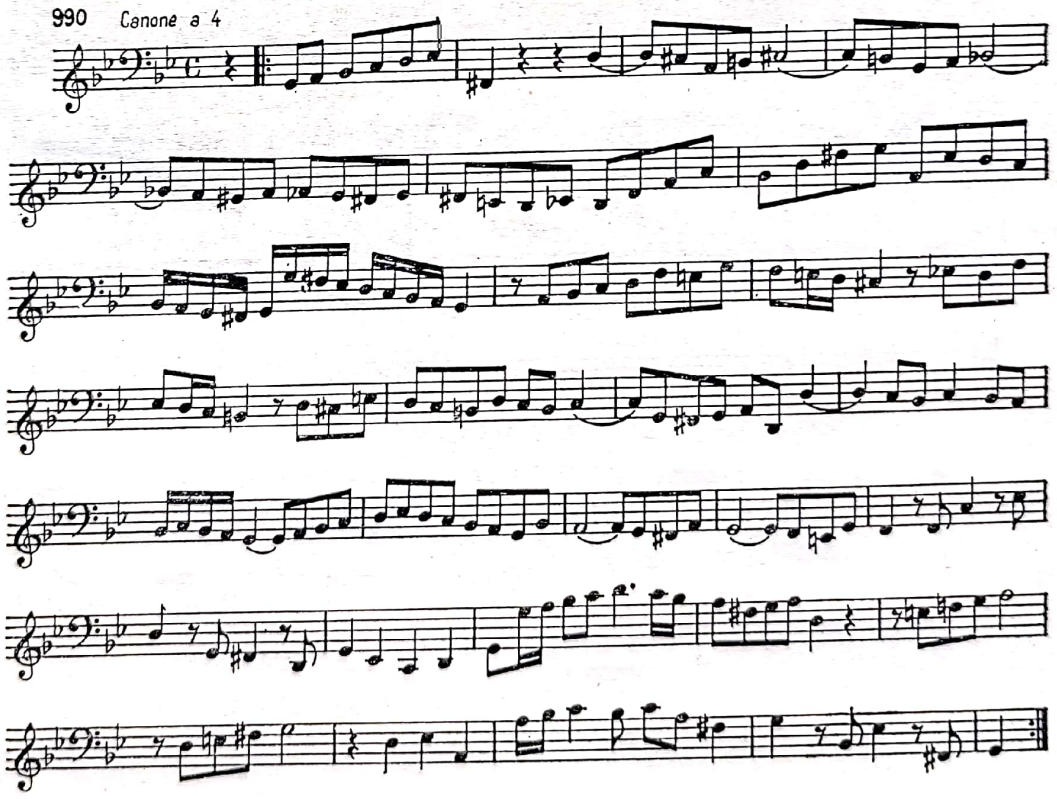




Scanned with OKEN Scanner



Recomandăm spre a fi analizată rezolvarea canonului enigmatic la patru voci (în unison și octave) din *Ofranda muzicală* pe care îl reproducem în forma lui inițială, scris în două chei (vocile vor intra după un interval de cîte șapte măsuri).



Scanned with OKEN Scanner

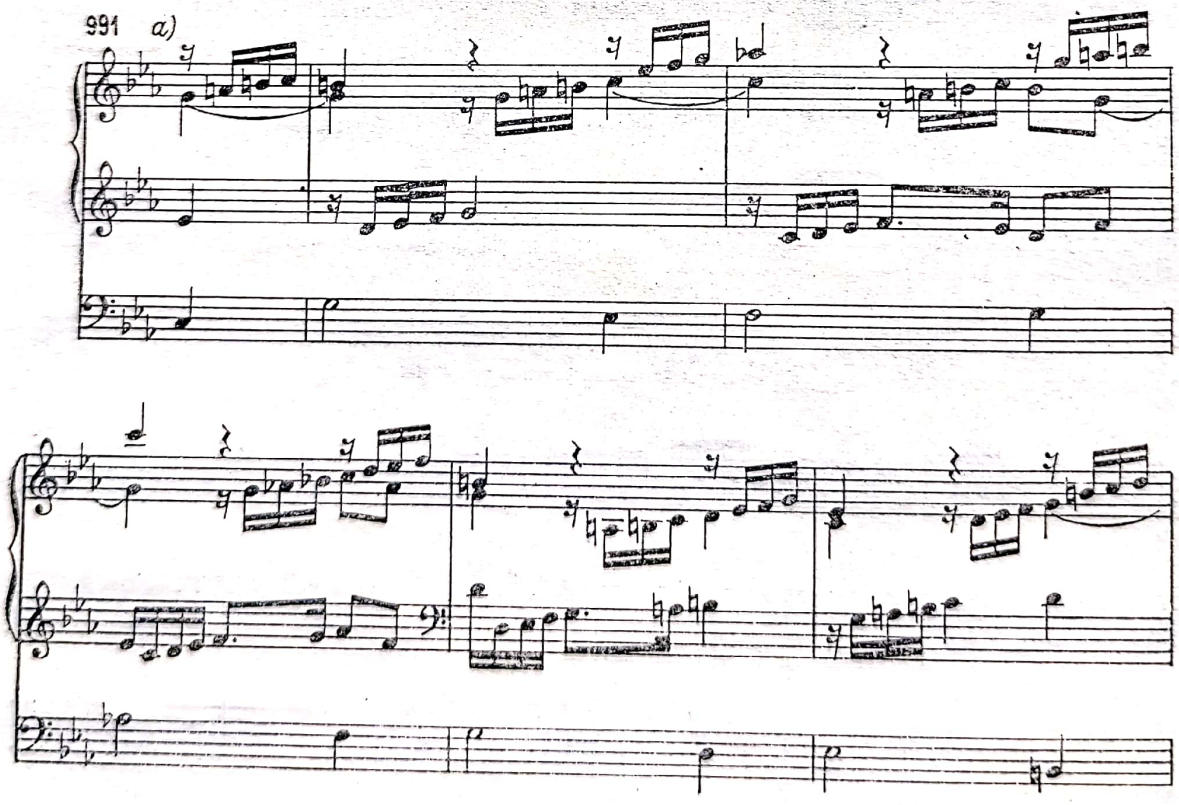
IV. STRUCTURA POLIFONICĂ ETEROGENĂ

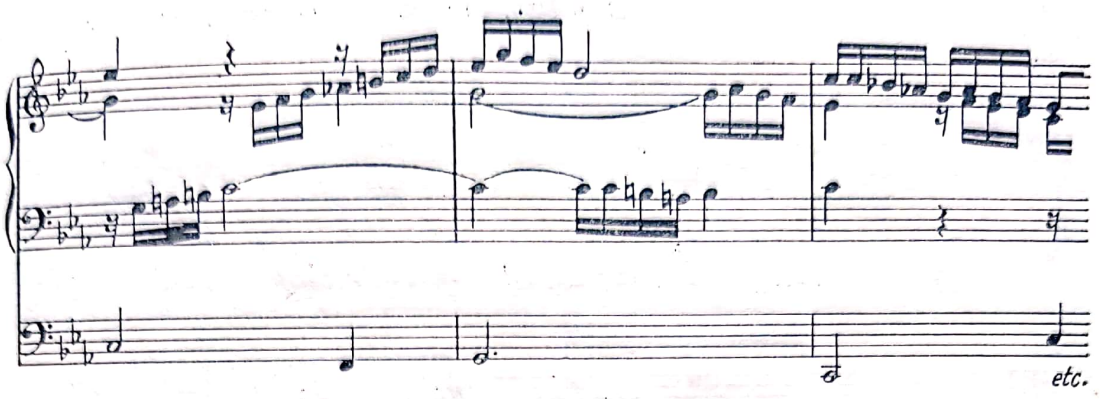
Dacă structura polifonică omogenă, concentrînd atenţia asupra unicului subiect ce se perindă la voci diferite, generează ideea *asocierii elementelor ei*, structura polifonică eterogenă, dispersînd atenţia pe planuri diverse, contradictorii, *generează ideea disocierii lor.*

Structura eterogenă provoacă o stare tensională prin simultaneitatea planurilor diferite. Gradul tensiunii este firește în raport atît cu profilul individualizat al planurilor aparte, cît și cu numărul celor ce se suprapun. Le vom ilustra în etape treptate diferite.

a) Un *cantus firmus* împletit într-o țesătură la trei voci în *mișcare alternativă imitativă* (*a*) :

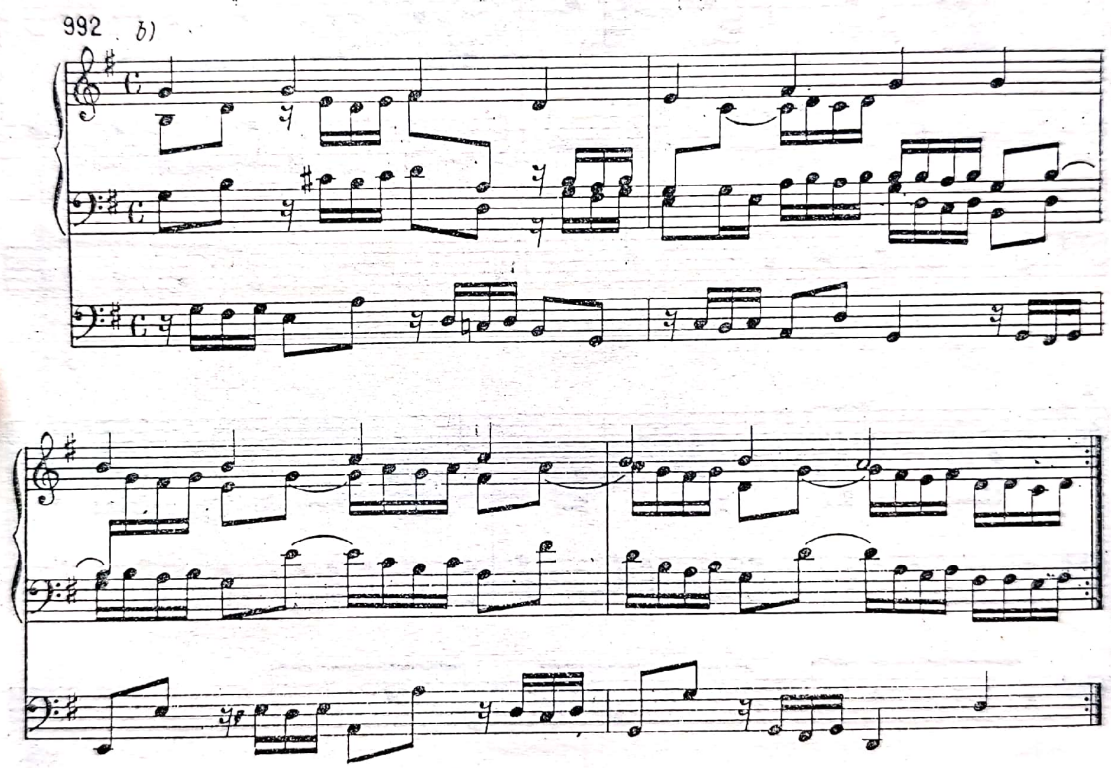
Passacaglia în do pentru orgă





sau în mișcare alternativă *cu formarea planurilor melodice* (*b*) :

992 *b)*



b) *Cantus firmus* asociat cu două voci complementare *de întregire* și cu un bas liber :
Vezi ex. 993

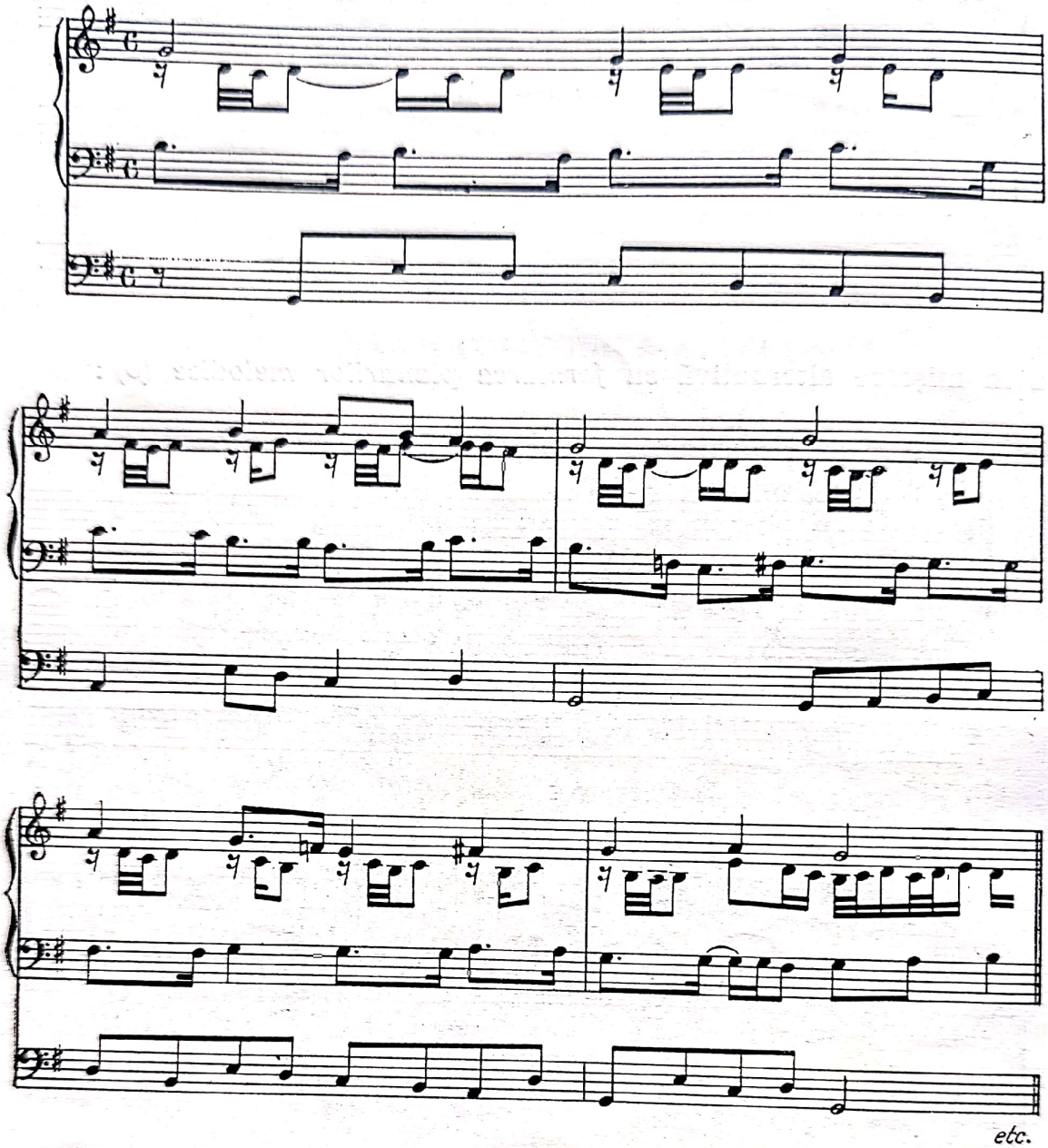
c) Un bloc omofon (cor mixt) și un solo de bas :
Vezi ex. 994

d) *Un cantus firmus* învăluit într-o țesătură imitativă de trei voci, constituind prin factura ei o fază superioară :
Vezi ex. 995

Scanned with OKEN Scanner

Der Tag, der ist so freunden reich (pentru orgă)

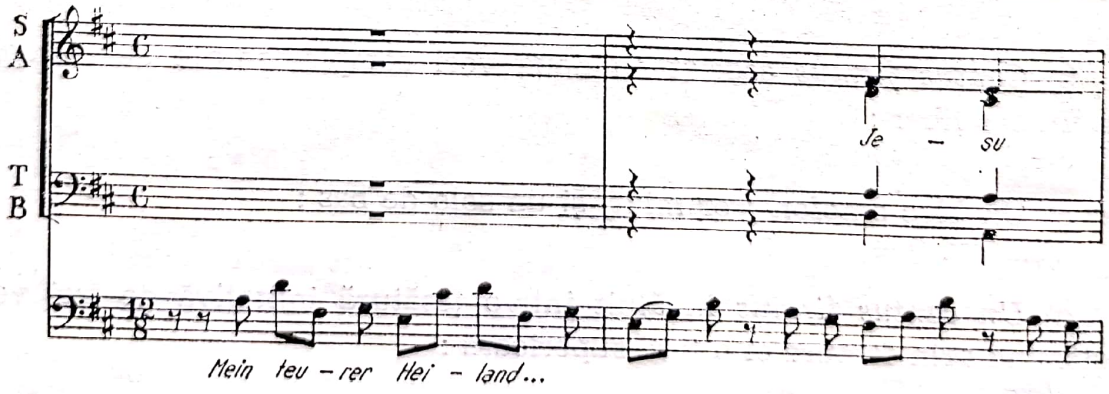
993



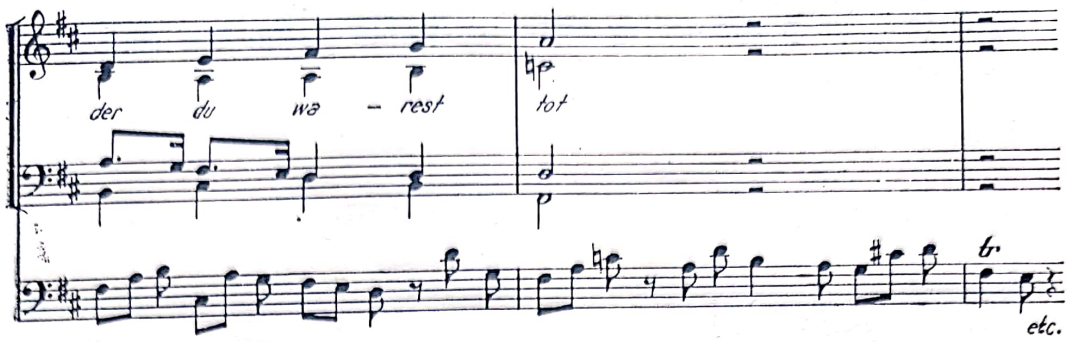
etc.

994

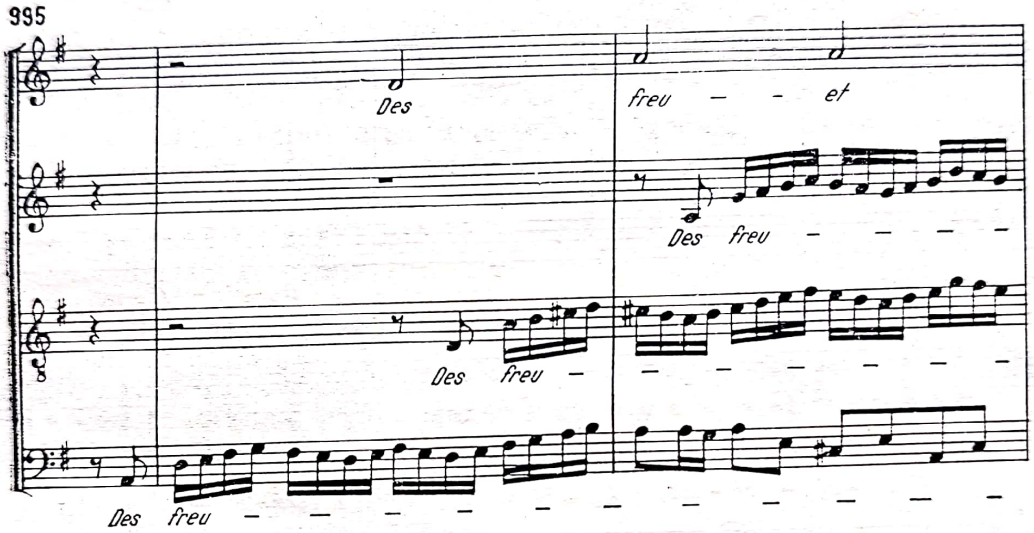
Patimile după Ioan (Arie cu cor)

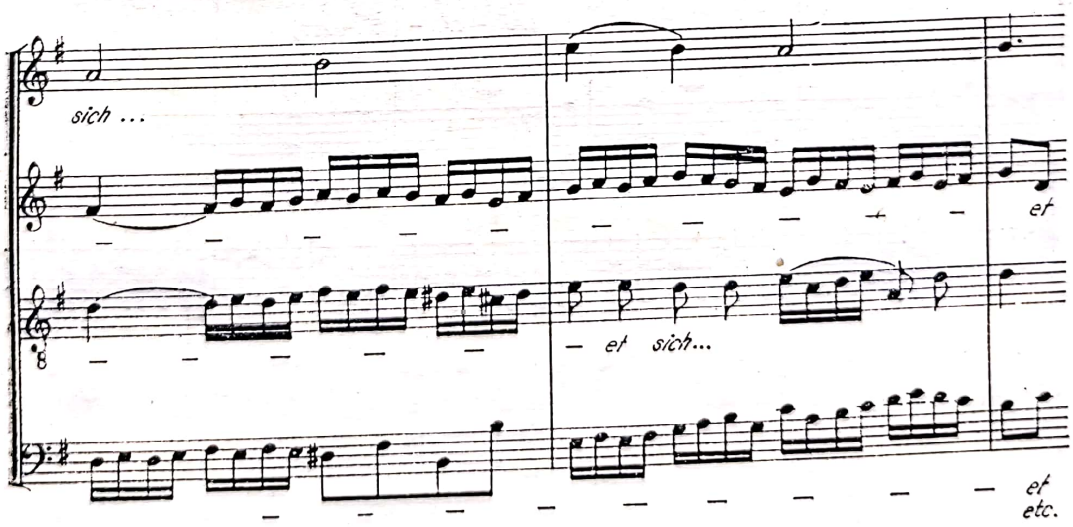


Scanned with OKEN Scanner



Gelobe seist

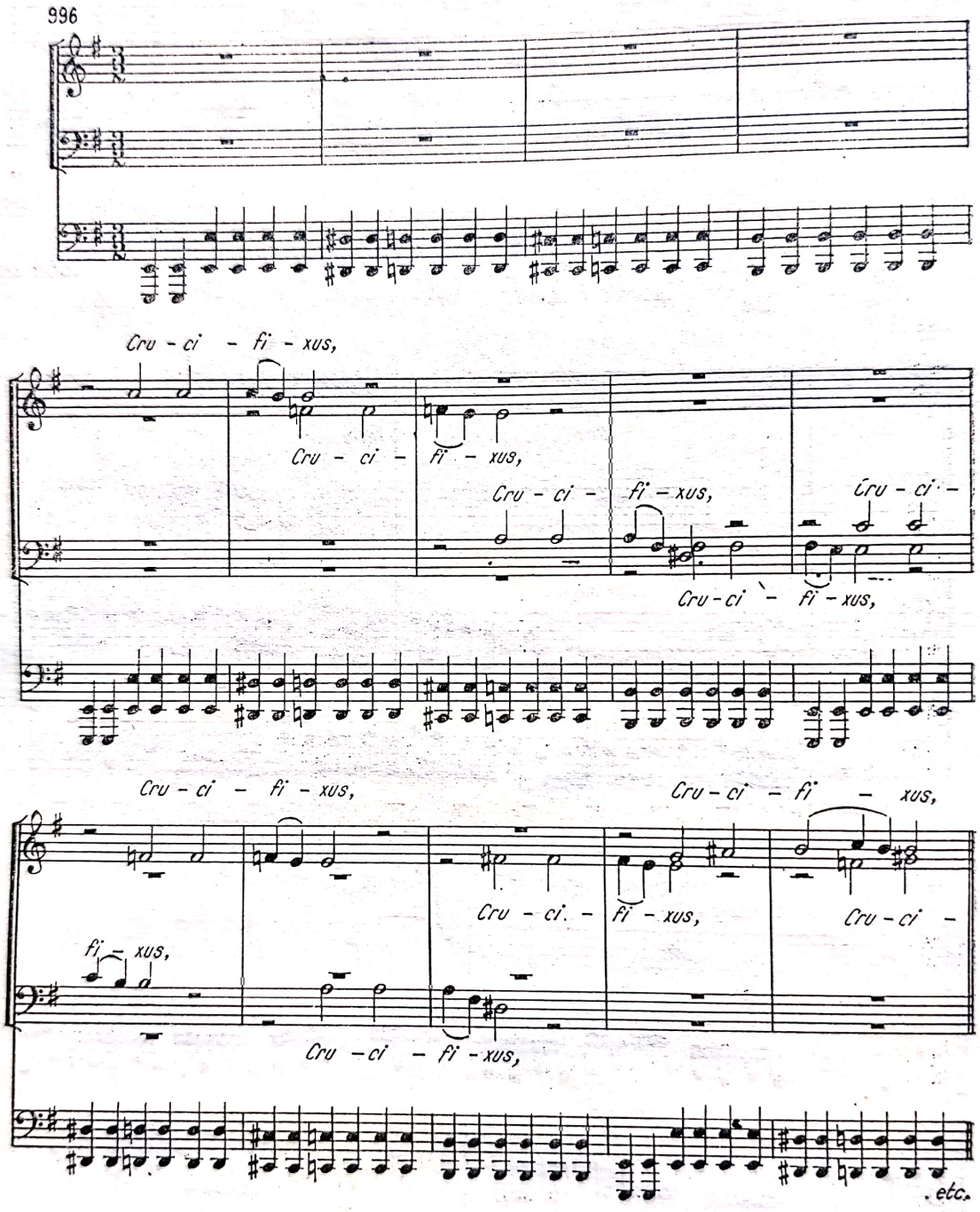




Scanned with OKEN Scanner

e) O țesătură polifonică imitativă susținută de un bas ostinat :

Missa în si



V. IMITAȚIA DUBLĂ

Procedeul imitării a două subiecte, cu profil ritmico-melodic contrastant, este cunoscut din polifonia Renașterii. În Baroc este firește utilizat într-o măsură mai mare. Imitația poate fi severă, sau liberă, realizabilă la diferite intervale. Din tehnica ei s-a născut canonul și fuga dublă. Imitația dublă, aliniind atributele structurilor omogene și eterogene, pe care le coordonează însă mereu într-o ordine severă, poate oferi în cazul suprapunerii a două planuri dominate de un spirit dramatic, sursa unei expresii năvalnice, de o forță tensională neobișnuită, ca în cazul corului *Kreutzte ihm* din *Patimile după Ioan.*

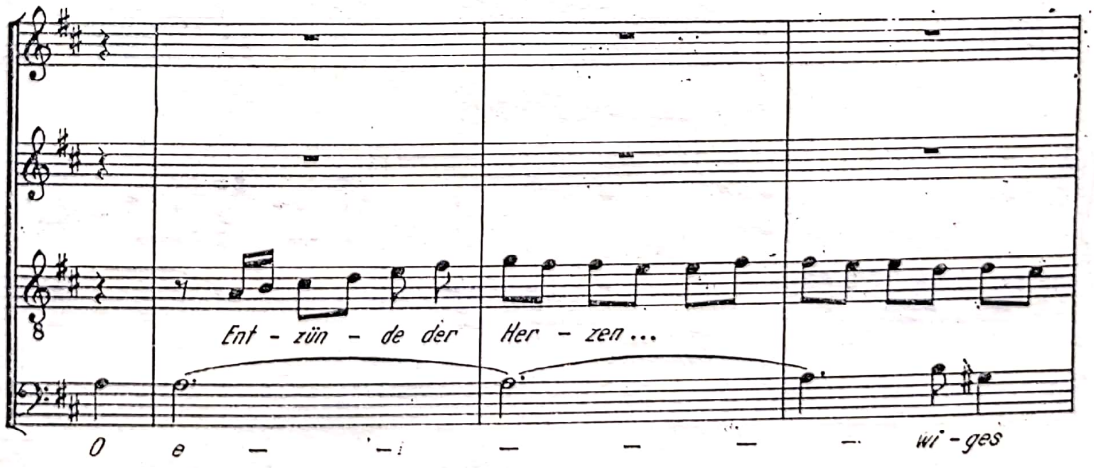
Cele două planuri se pot succeda variat :

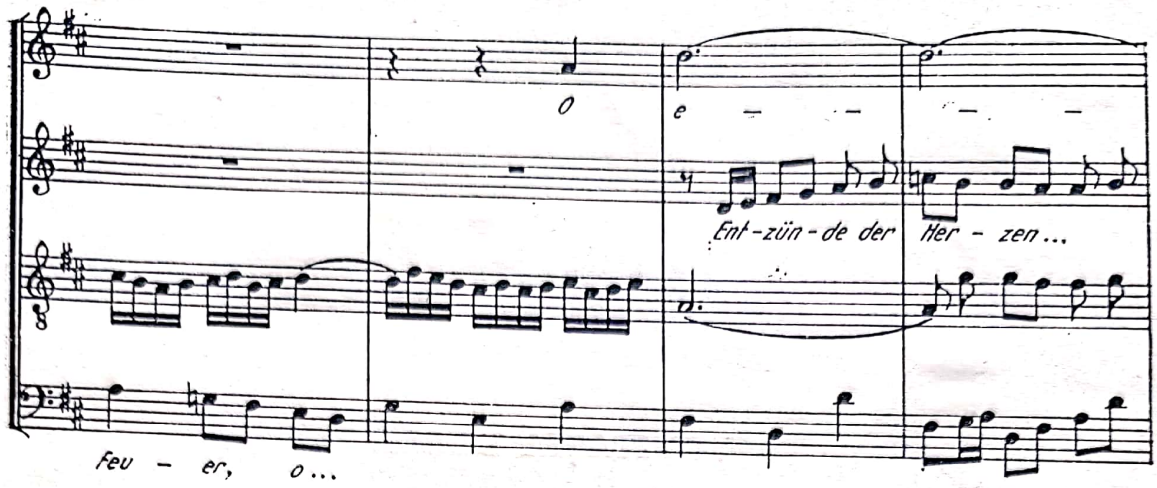
a) A—B—A—B. Caracterul eterogen al lucrării este potențat și prin abordarea a două texte diferite :
Vezi ex. 997

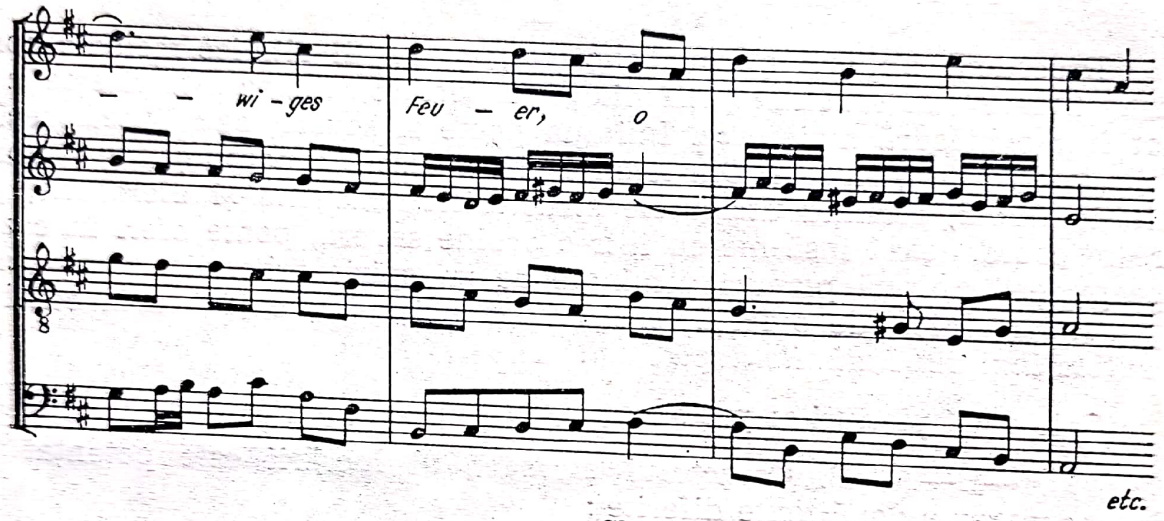
b) A —B —B —B sau A —B —B —A :
Vezi ex. 998

Cantata *Ewiges Feuer*

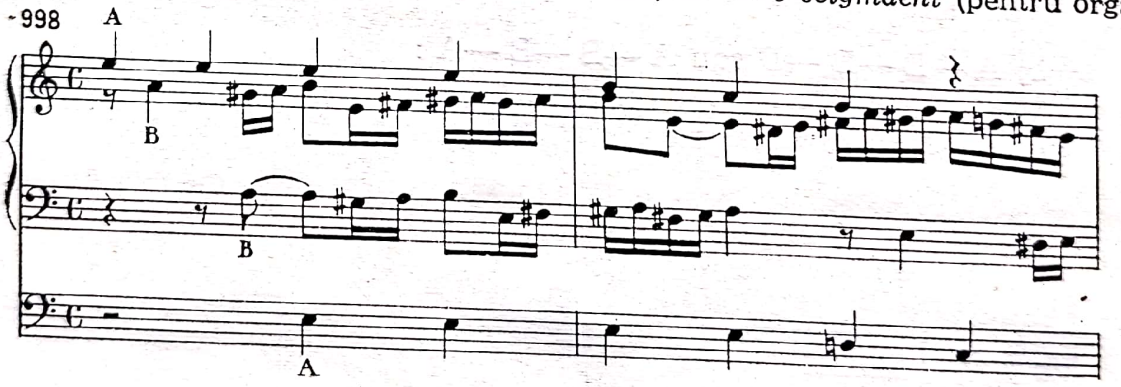
997

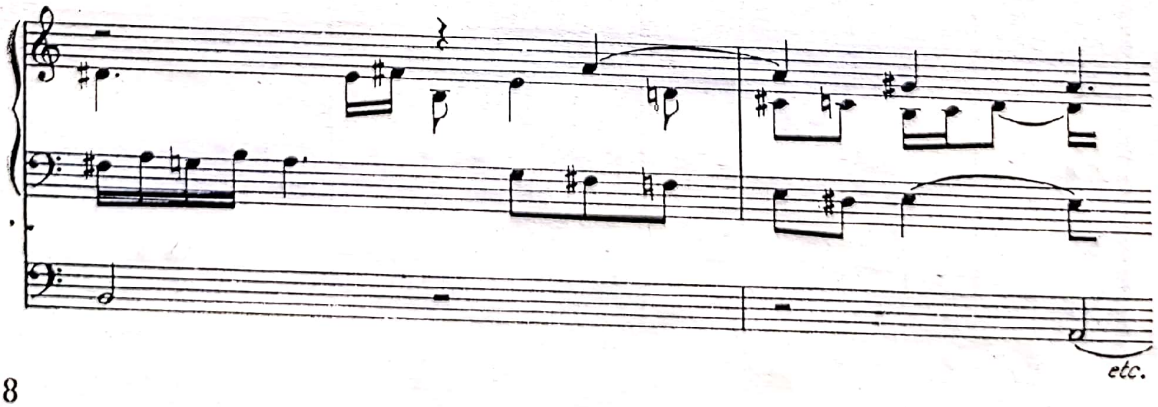






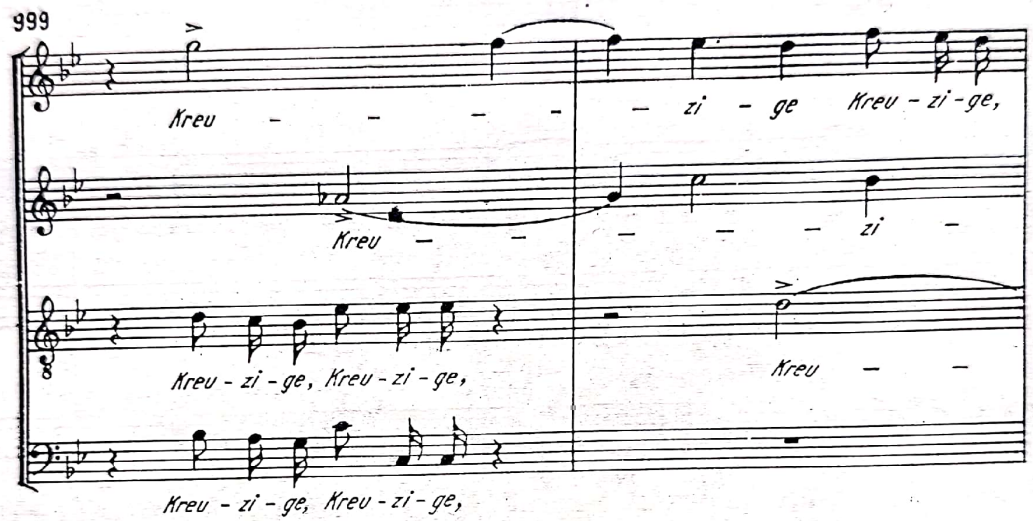
Christus, der uns seigmacht (pentru orgă)

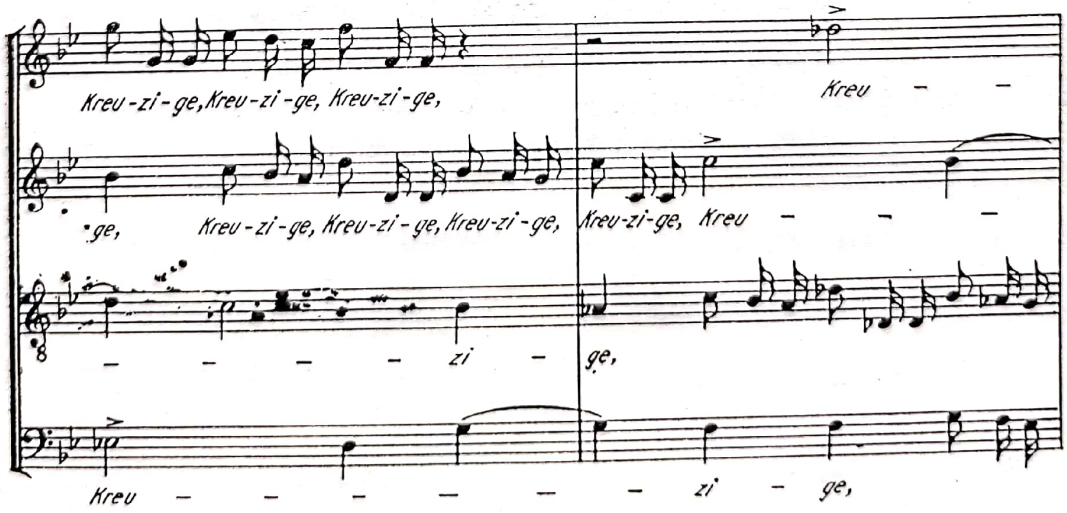


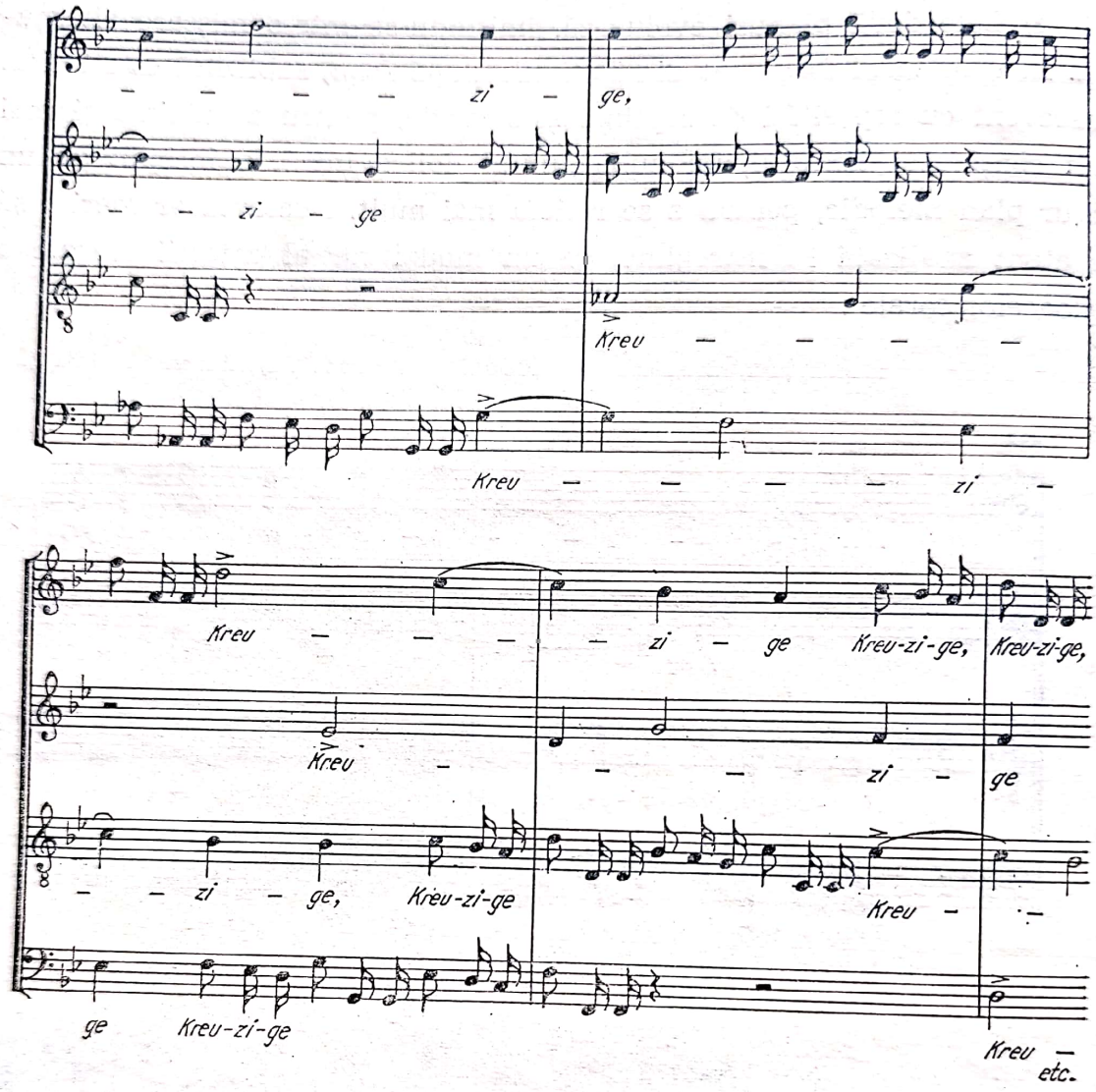


Scanned with OKEN Scanner

c) Cele două planuri evoluează, imitîndu-se într-o mișcare alternativă. În următorul fragment din *Patimile după Ioan*, subiectul este imitat consecvent cu asperități de septime și secunde, pentru a sublinia și mai mult conținutul textului, iar subiectul al doilea intră la început cu un singur plan melodic, pentru a se reliefa mai mult. Lucrarea ar merita să fie atent analizată în întregime, ca un model rar al tratării elevate a mijloacelor corale :







Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

VI. CORUL DUBLU

Rod al tendinţelor şi fanteziei coloristice ale Renaşterii, corul dublu se utilizează în forme variate în literatura Barocului. Ca şi în polifonia vocală, corul dublu este adesea tratat *ca două blocuri sonore compacte şi numai rar ca o structură polifonică propriu-zisă* la opt voci. În principiu, sunetele acordului se dublează, uneori putîndu-se şi tripla, realizîndu-se o optimă sonoritate prin întrepătrunderea elementelor acordice în structura corului dublu. *Mişcarea alternativă a celor două coruri este, ca şi în Renaştere, îndeosebi caracteristică,* atît în cazul structurii polifonice omogene, cît şi în al structurii polifonice eterogene, prin juxtapunerea alternativă a două subiecte diferite. *Corurile duble* — motetele în primul rînd — constituie apogeul de neîntrecut al artei polifonice bachiene.

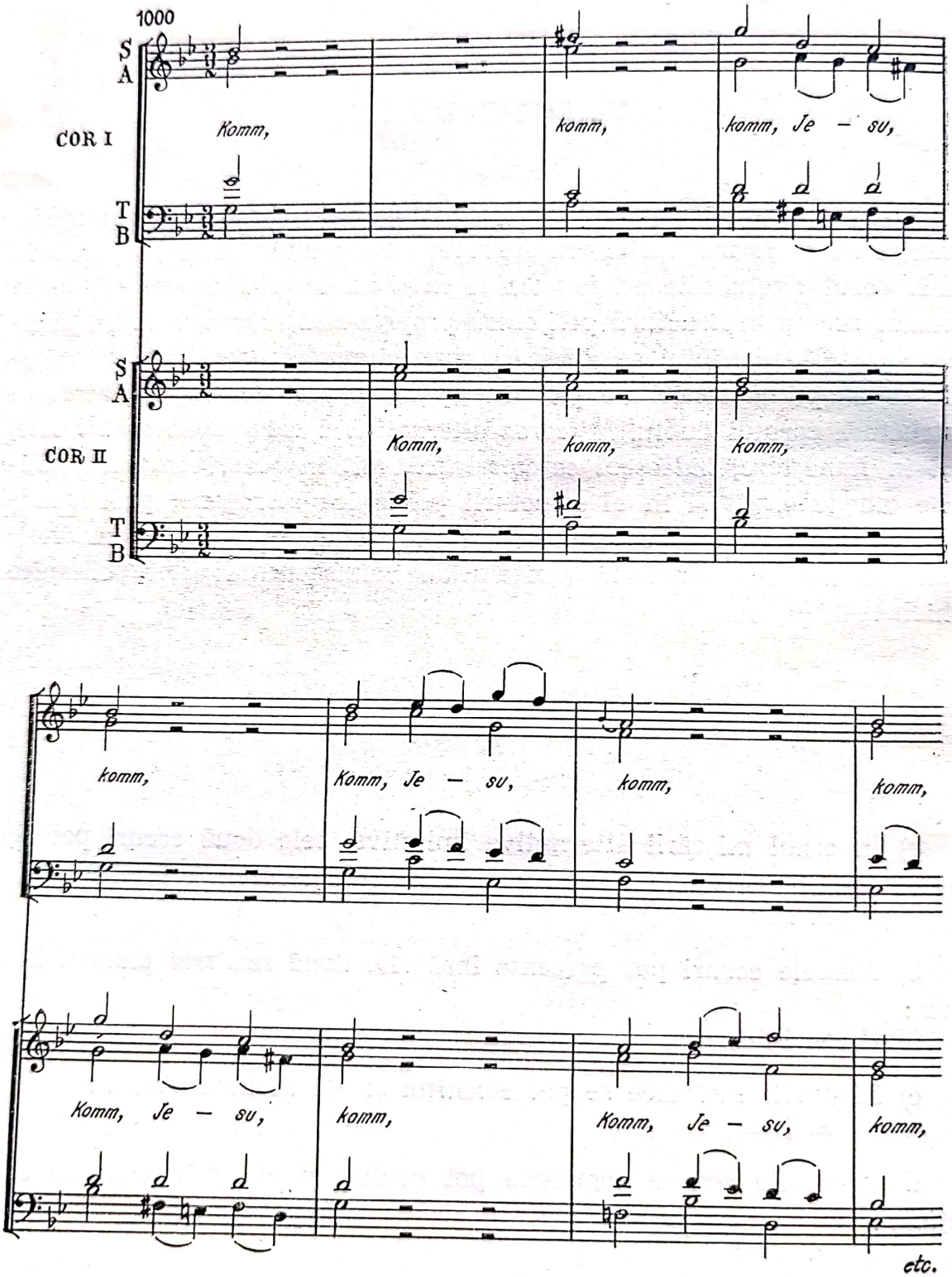
A

a) În cazul mişcării alternative imitative, cele două coruri pot acţiona *ca două blocuri compuse din cîte patru voci fiecare :*
Vezi ex. 1000

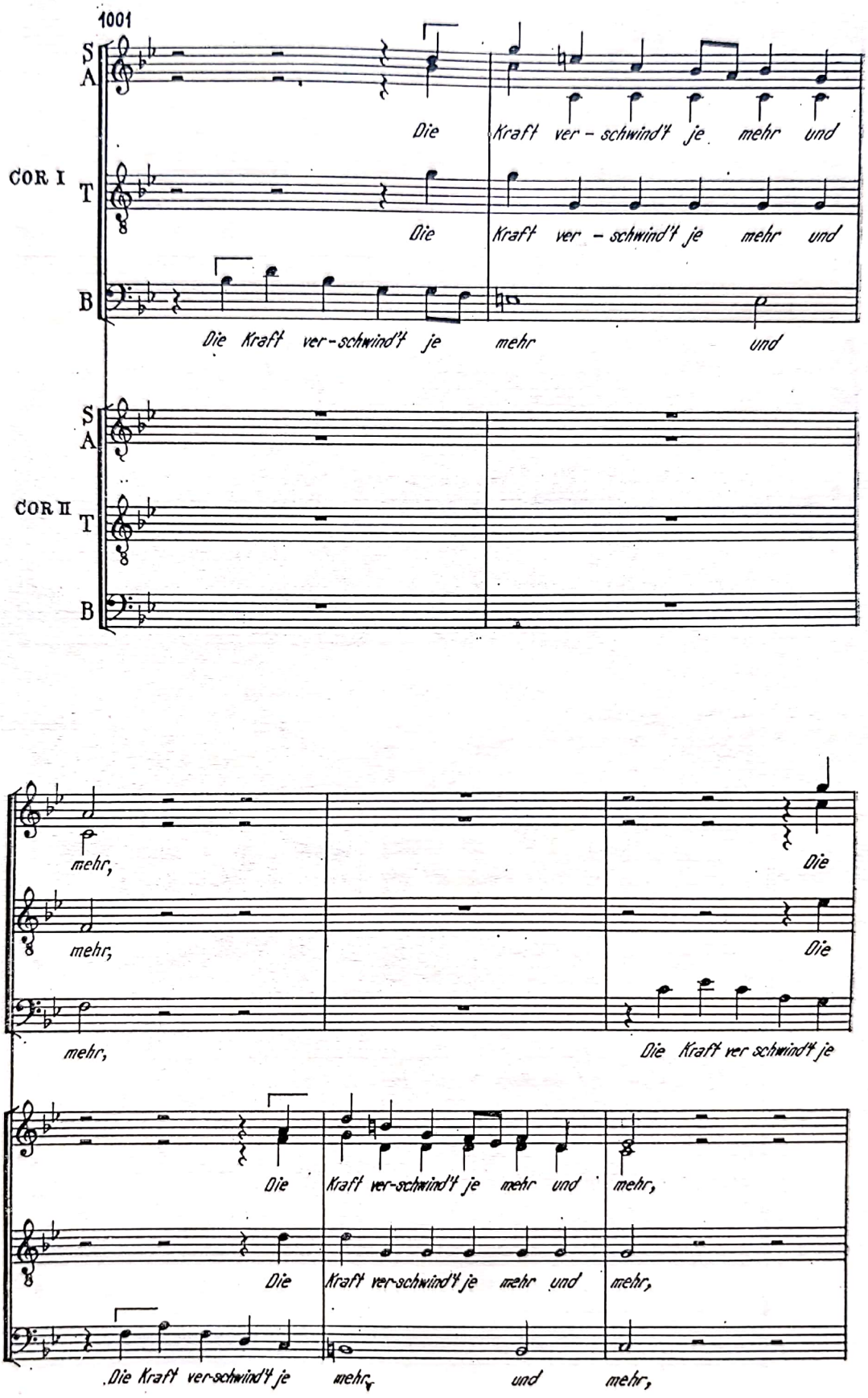
b) Ambele coruri pot prezenta însă cîte *două sau trei planuri* imitative :
Vezi ex. 1001

c) Planurile melodice se pot constitui şi ele în mod variat :
Vezi ex. 1002

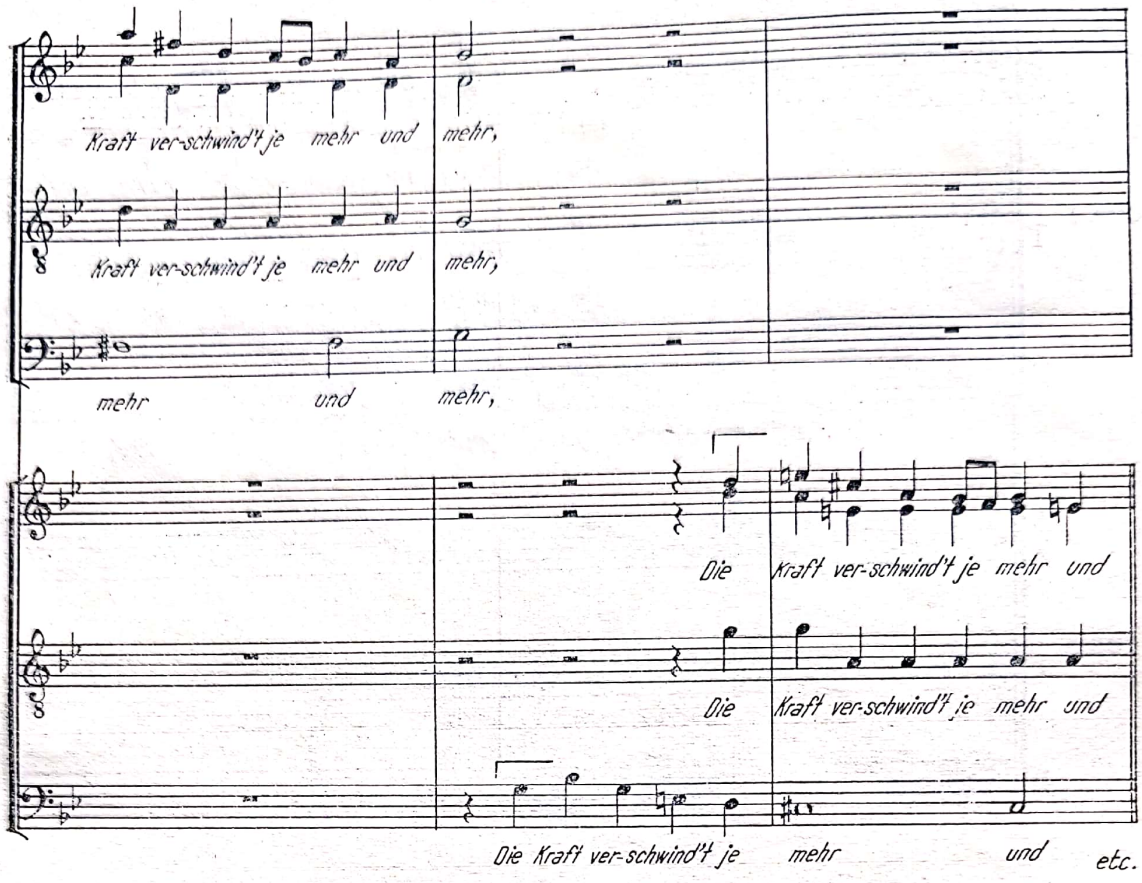
d) Blocurile sonore compacte pot evolua şi ele prin *imitaţie secvenţială* :
Vezi ex. 1003



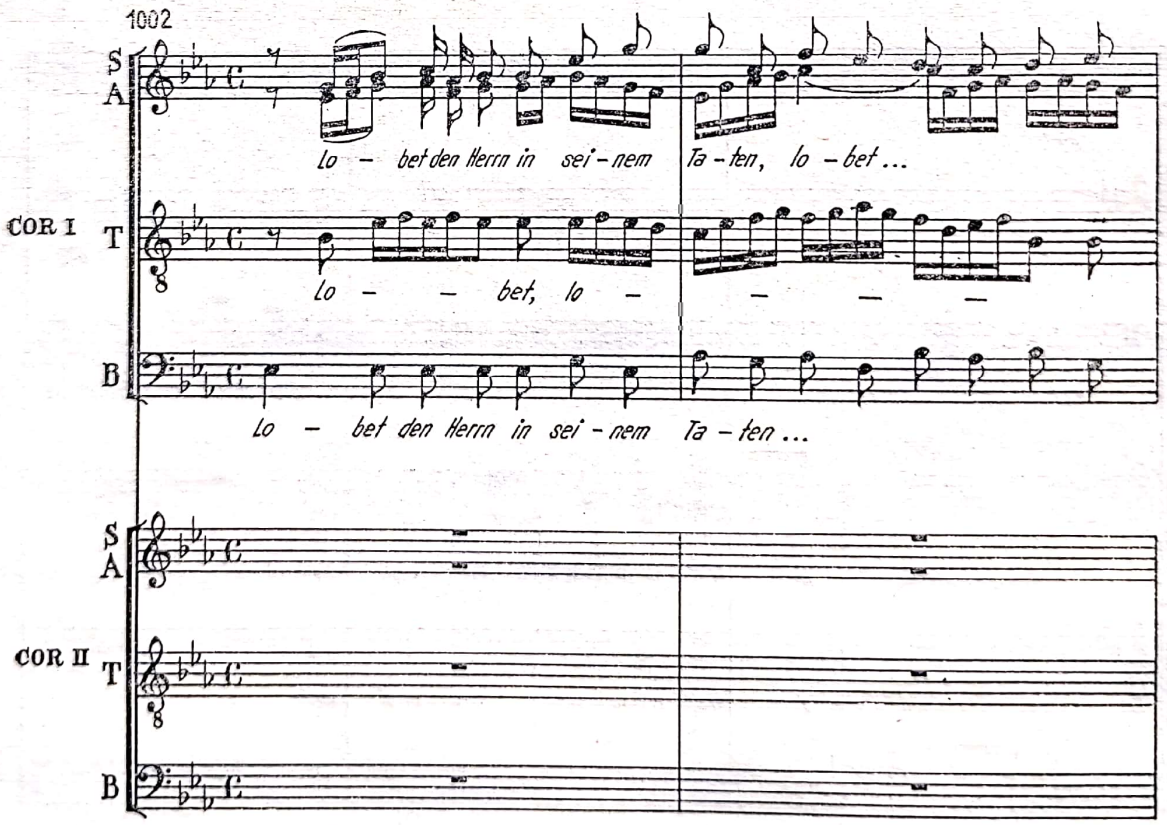
Scanned with OKEN Scanner



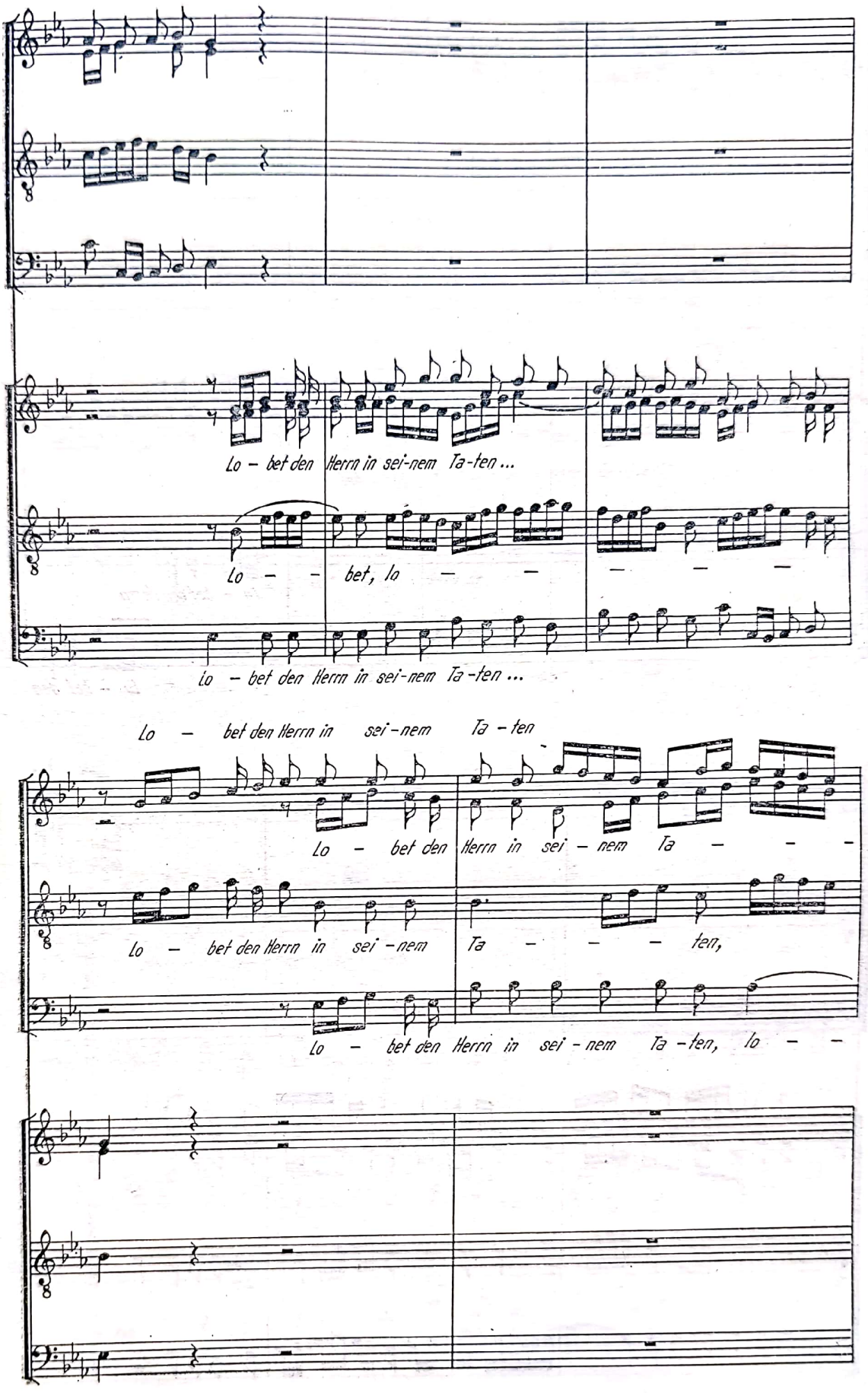
Scanned with OKEN Scanner



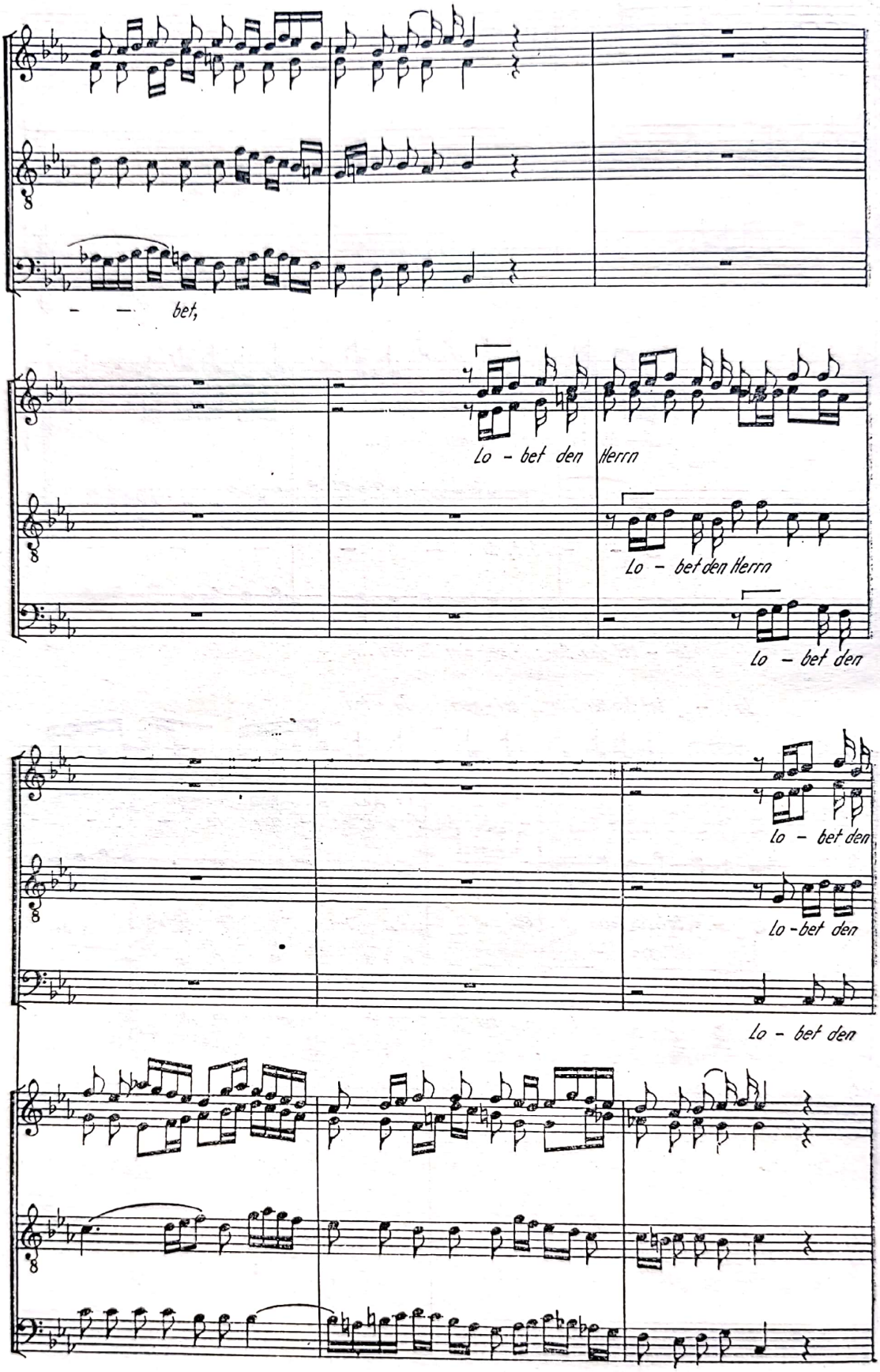
Motetul I



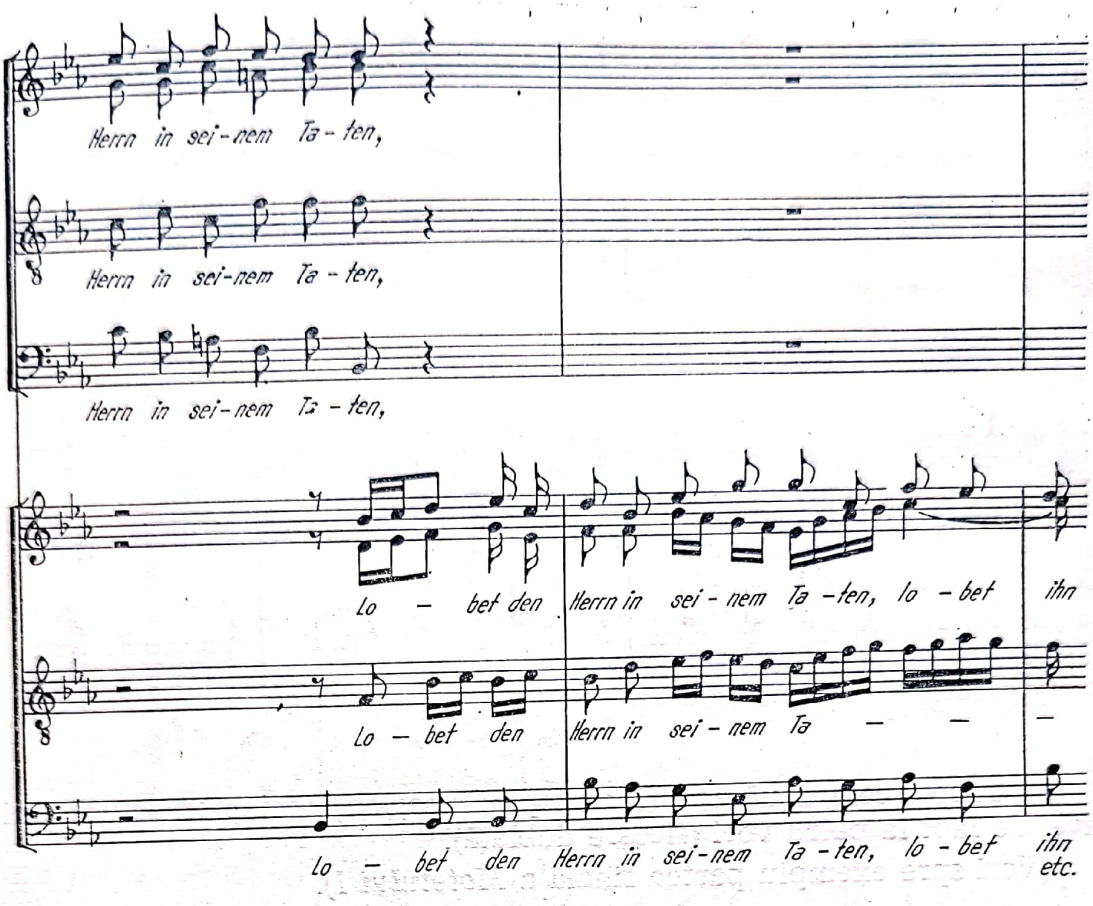
Scanned with OKEN Scanner

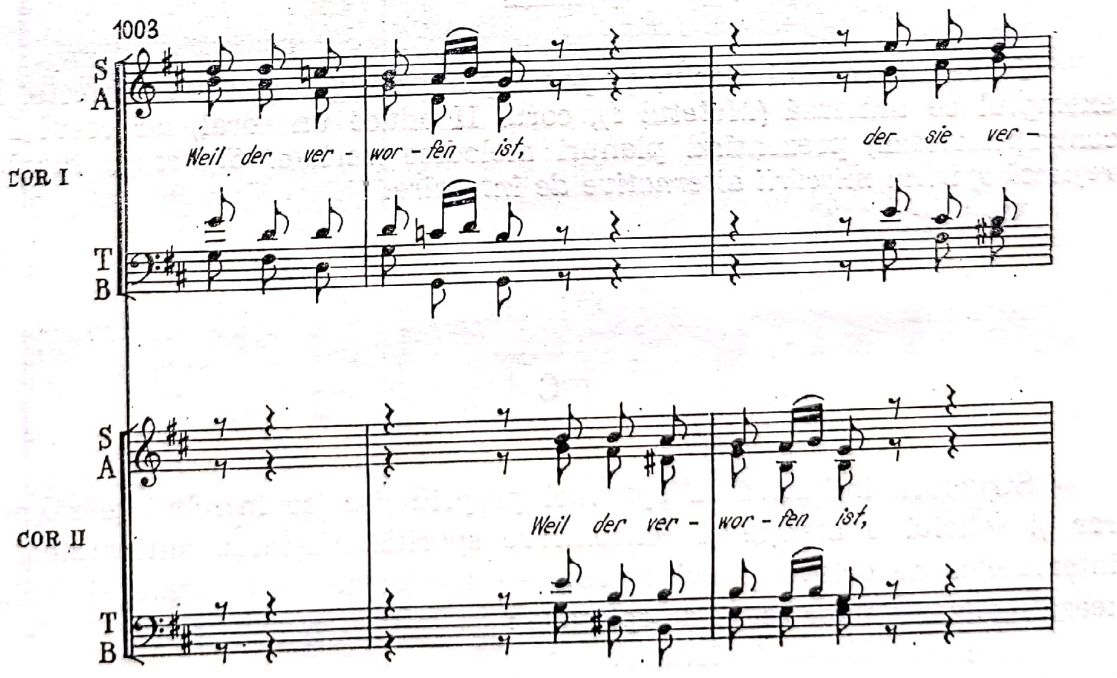


Scanned with OKEN Scanner

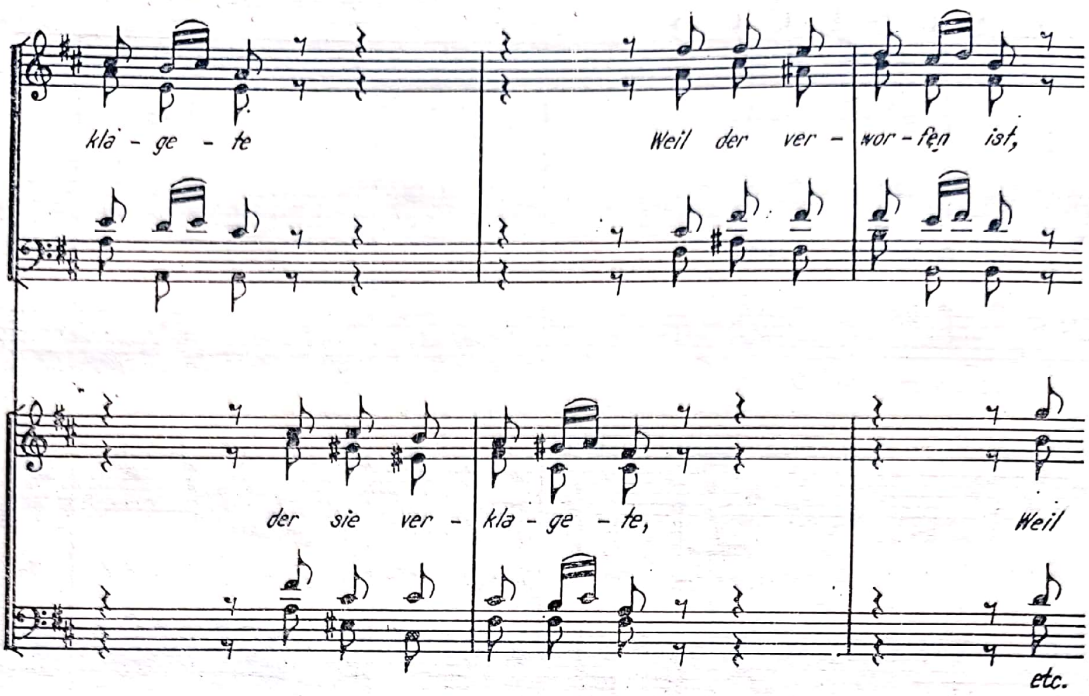


Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner



e) Uneori cele două coruri contopindu-se, obținem o structură imitativă, de fapt la patru voci (fiecare dublată).

(Vezi spre exemplu partea finală a *Motetului I*).

B

În cadrul corului dublu, se pot expune desigur și două subiecte. În exemplul ce urmează *(Motetul I)*, corul II aduce un coral, iar corul I îl contrapunctează, prezentînd planuri melodice variate. *Structura lucrării reflectă spiritul mișcării alternative de întregire.*

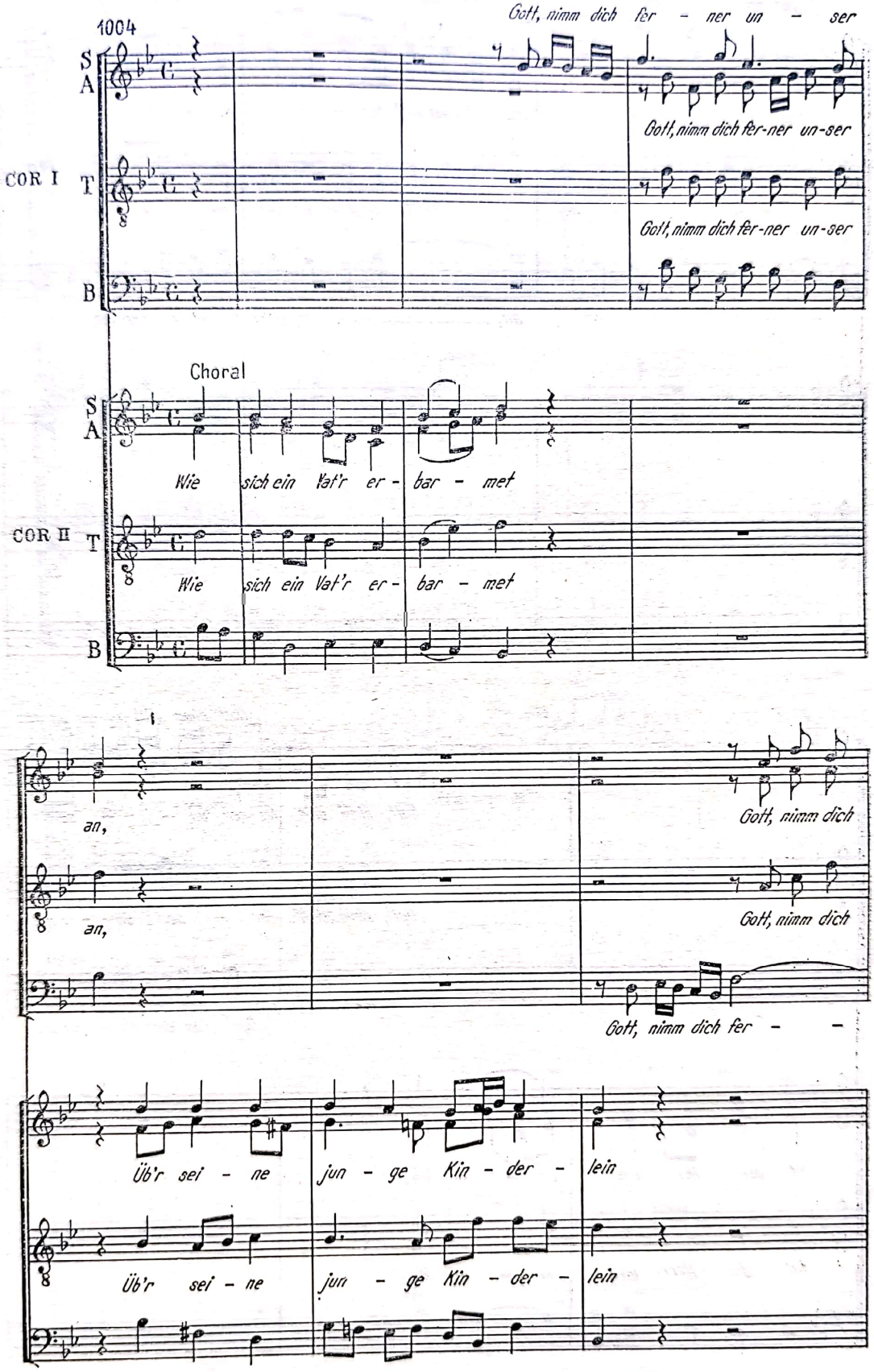
Vezi ex. 1004

C

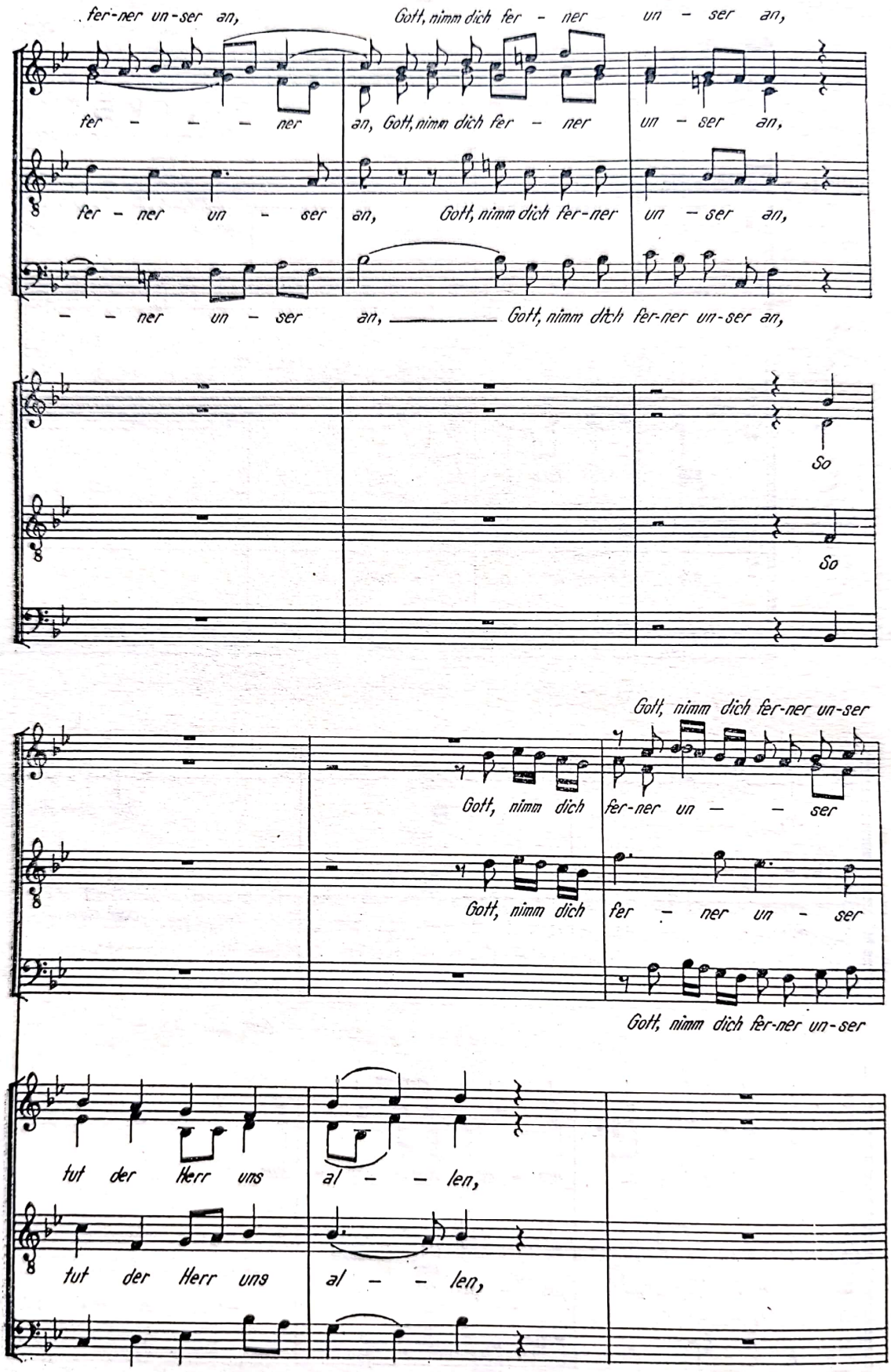
Structura imitativă la opt voci propriu-zisă se întrebuințează mai rar și solicită o atenție și concentrare sporită. Mișcarea antiparalelă a intervalelor de octave și cvinte este — se-nțelege — necesară și facilitează realizarea unor astfel de episoade :

Vezi ex. 1005 — *Motetul IV*

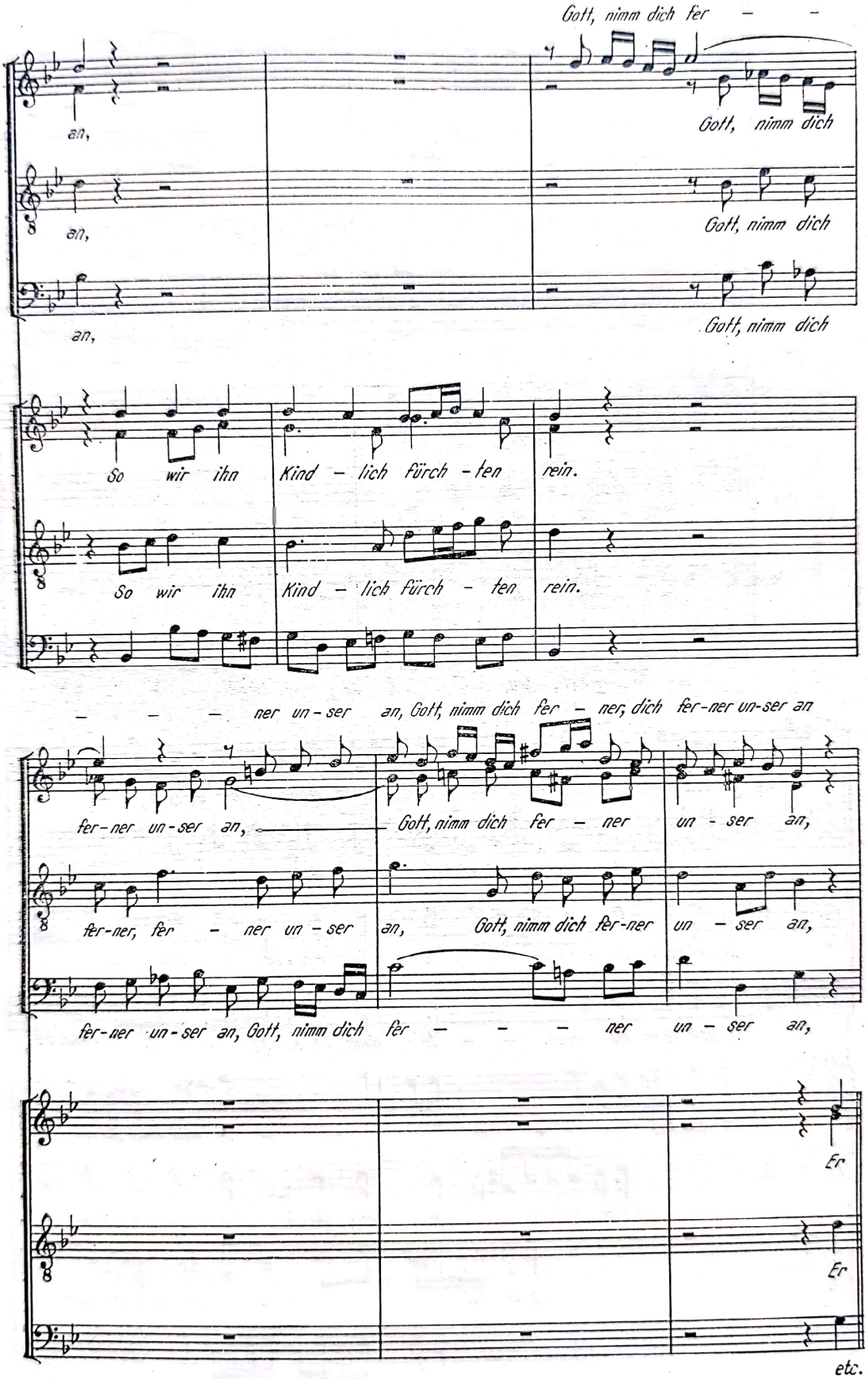
Scanned with OKEN Scanner



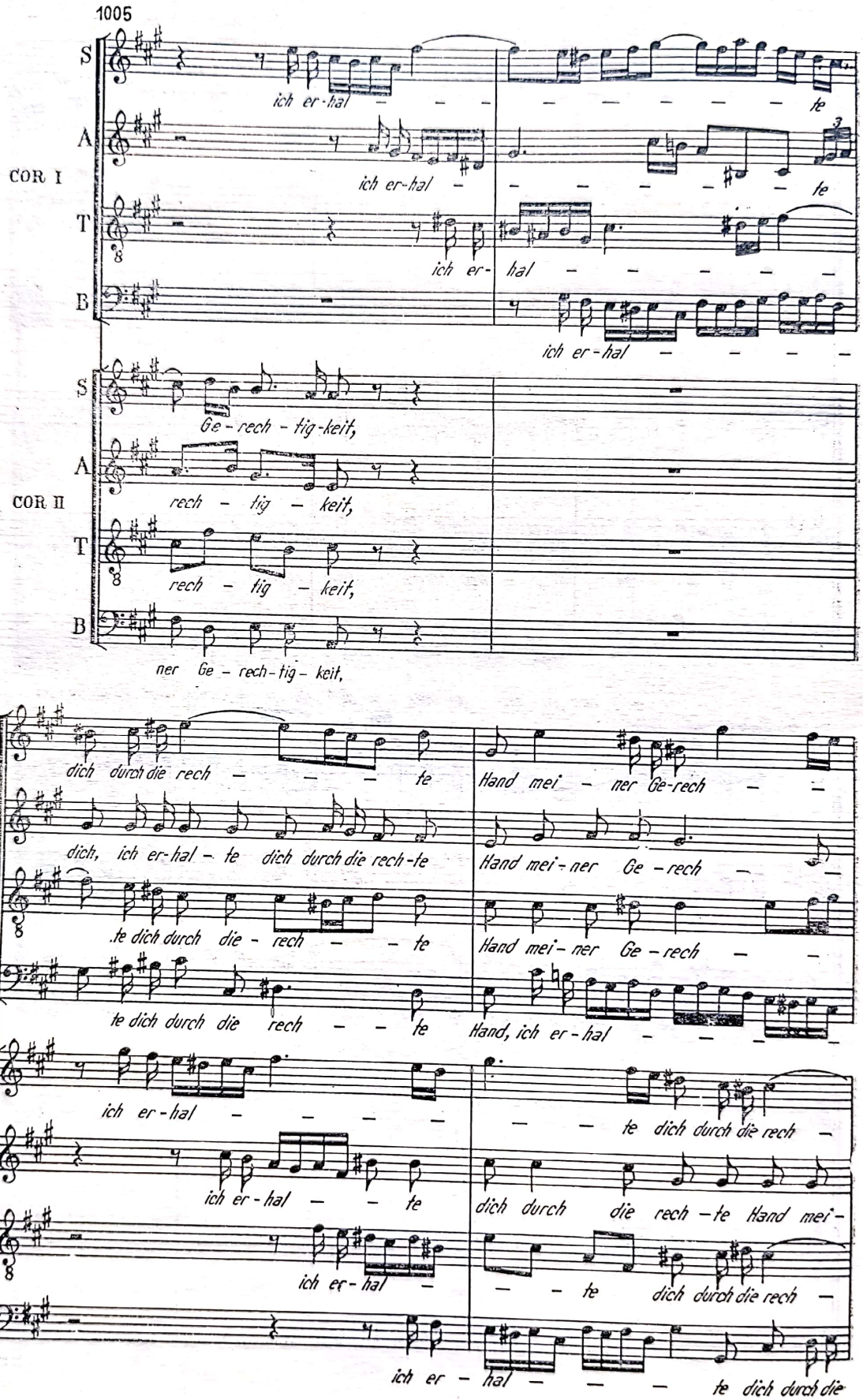
Scanned with OKEN Scanner



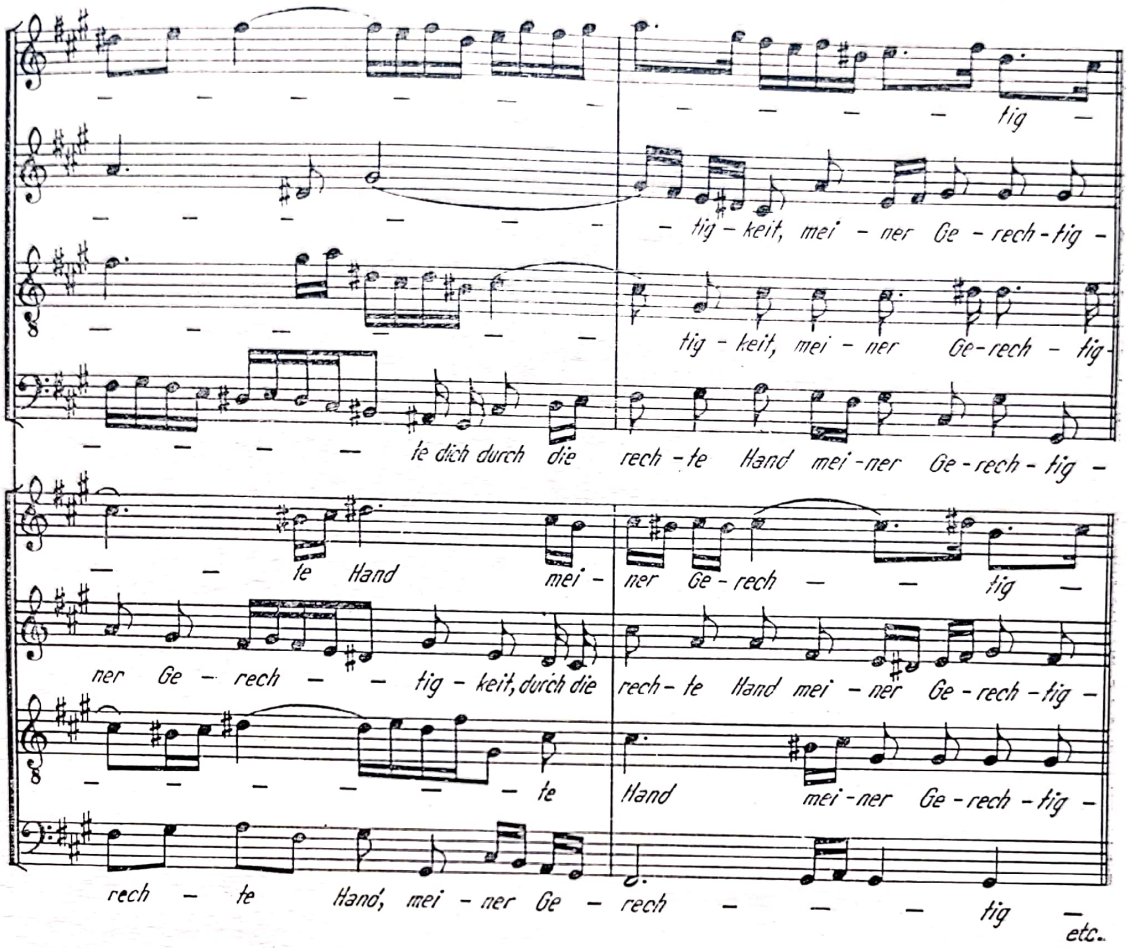
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

ANEXA

Scanned with OKEN Scanner

ELEMENTE ALE LIMBAJULUI MUZICAL BACHIAN ÎN LUMINA MUZICII DIN PRIMA PARTE A SECOLULUI XX

Pentru cercetătorul preocupat de frămîntările prezentului, scrutarea trecutului poate totodată implica două obiective diferite : contestarea, sau justificarea tendințelor și aspirațiilor noi. Trecutul poate fi utilizat, deci fie ca scut de apărare față de prezent, fie ca mijloc de a-l susține, de a-l confirma. În primul caz, atitudinea cercetătorului izvorește dintr-o tendință de a evada din prezent, ce-i rămîne străin, confuz, de neînțeles, iar în cazul al doilea ea constituie dovada stăruințelor de a identifica filonul evoluției istorice, al fenomenelor noi, valabile, a legăturii organice dintre trecut și prezent, respins de fetișizatorii de totdeauna ai trecutului. *Ea este pozitivă și constructivă, fără doar și poate, numai în a doua ipostază.* Întrebuințarea valorilor trecutului ca o armă împotriva contemporaneității, a tot ceea ce este nou, a fost și rămîne dovada unei concepții retrograde, ce camuflează nu arareori lenea spirituală, lipsa capacității de adaptare la realitățile noi și de a înțelege și a gusta valorile și cuceririle inedite ale aspirațiilor inovatoare, pozitive.

Oare J. S. Bach, care chiar în ochii contemporanilor săi părea depășit și vetust, iar imaginea pe care i-o păstrează generația noastră este în bună parte tributară aprecierii subiective a secolului al XIX-lea, care îl califica un „gotic al muzicii", corelată cu părerea dovedită de asemenea unilaterală și inexactă a lui Schweitzer [1] conform căreia „Bach însemnează o încheiere ; nimic nu pleacă de la el, ci totul duce doar la el" — deci, oare opera lui Bach, ce emană atîta liniște senină și echilibru robust, de neclintit, poate în cea mai mică măsură contribui dacă nu la justificarea dar la atenuarea măcar a controverselor pasionate stîrnite de unele aspecte ale muzicii din prima parte a secolului XX ? Nu este oare aceasta prea mult, echivalînd cu o „profanare", cu un inadmisibil sacrilegiu ?

[1] A. Schweitzer : *J. S. Bach*, Breitkopf și Härtel, Leipzig, 1963, pag. 17.

Nicidecum, vom răspunde. În cazul studiului nostru precedent asupra lui Gesualdo [1] desigur sarcina noastră era cu mult mai ușoară și evidentă. Avînd un destin personal tragic și trăind într-o epocă de criză gravă a descompunerii sistemului modal, „fenomenul Gesualdo", precum am văzut era totuși mai lesne de înțeles. Bach a fost un om perfect echilibrat și a trăit în epoca — nu a descompunerii ci — a cristalizării și consolidării principiilor sistemului tonal-funcțional. Opera sa, în esență diatonică, rămîne ferm axată pe principiul tonal. Acest aspect predominant al operei sale, nu poate — se înțelege — fi pus în discuție. În pofida acestui caracter general de necontestat, diversitatea și bogăția operei lui Bach — precum am afirmat conține elemente nu întîmplătoare și disparate, *ci organic și masiv prezente* în capodoperele sale vocal-instrumentale ale epocii sale de deplină maturitate, care ne vor permite modificarea constatărilor acreditate în genere și poate a imaginii noastre de pînă acum asupra semnificației și rolului artei lui Bach asupra posterității. Este nevoie doar să ne debarasăm de prejudecăți și formule consacrate și scufundîndu-ne cu ochii deschiși în imensul ocean al creației bachiene să încercăm să stabilim noi coordonate între trecut și prezent, analizînd mai de aproape aspecte ignorate, sau abia interceptate pînă acum, ale limbajului său [2].

Ne vom limita în cercetările noastre prezente, în primul rînd, la cele trei mari opere vocal-simfonice (*Patimile după Ioan, Patimile după Matei* și *Missa în si*), în care Bach, dovedind o forță dramatică răscolitoare atestă că însumează nu numai toate afluențele trecutului, ale evoluției artei polifonice europene de peste o jumătate de mileniu, dar deschide curajos și ferestre largi spre viitor. Ne va surprinde în cazul *Patimilor* în primul rînd un fenomen neașteptat : *întrebuințarea densă* — putem afirma chiar caracteristică — a *totalului cromatic în spații relativ strînse* ale construcției melodice vocale, ale recitativelor Evanghelistului, în pri-

---

[1] M. Eisikovits: *Unele elemente și aspecte moderne anticipate în creația lui Gesualdo* (*Lucrări de muzicologie,* Conservatorul „G. Dima", Cluj, 1965), apoi în *Polifonia vocală a Renașterii,* Editura muzicală, București, 1966 pag. 354.

[2] Credem, de asemenea, că ar fi utilă stabilirea, spre exemplu, a tributului pe care-l datorează lui Bach dramatismul beethovenian sau afectivitatea și în special armonia romantică a secolului al XIX-lea. Ernst Kurth (*Romantische Harmonik,* Berlin, 1923 pag. 74—75) căutînd, spre exemplu, să stabilească geneza faimosului și mult discutatului „acord Tristan" reușește să-l surprindă mai întîi la Beethoven, apoi la Schumann și Liszt. Din partea noastră putem adăuga, că acest acord în forma sa originală l-am identificat în *Fuga IV* (măsura 61) din *Arta fugii,* deci cu peste o jumătate de secol înaintea lui Beethoven, interpretat, în această fază incipientă, ca o alterație triplă, ce se rezolvă în spiritul armoniei tonal-funcționale, propriu stilului bachian.

Scanned with OKEN Scanner

mul rînd. Fenomenul în sine a fost oarecum sesizat deja de Spitta în monumentala sa lucrare asupra lui Bach, iar mai tîrziu de întemeietorul școlii noi vieneze, A. Schönberg, în scopul vădit de a potoli revolta elementelor conservatoare, ce interpretau dodecafonia ca o speculație „personală", fără nici o legătură organică cu trecutul muzicii europene. Autorul rîndurilor de față nu cunoaște însă un studiu detaliat asupra acestei probleme.

Este departe de noi intenția de a-l prezenta pe Bach ca pe un promotor al dodecafoniei, însă întrebuințarea de către el a celor 12 sunete în spații melodice vocale restrînse, a exploatării lineare intense și consecvente a totalului cromatic, ne va permite sublinierea și mai mult a concluziilor la care am ajuns în studiul asupra madrigalelor lui Gesualdo.

Renunțînd la prezentarea acelor cazuri, în care o bună parte a celor 12 sunete apar în succesiune cromatică, întîlnită în trecut precum știm, mai ales la compozitorii flamanzi și venețieni ai Renașterii, ne vom strădui să înfățișăm cîteva exemple concludente în care Bach, evitînd succesiunea cromatică a sunetelor , recurge la exploatarea întregului complex de 12 sunete în plăsmuirea liniilor sale vocale. Plutește uneori deasupra acestor linii izolate o atmosferă de preatonalism, *anihilată însă întotdeauna de carapacea sever tonal-funcțională a factorului armonic. Linia melodică reprezintă în cazurile acestea o forță centrifugă, de destrămare tonală, iar structura funcțională armonică, forța centripetă, cu rolul de a o neutraliza pe cea dintîi.* Avem de a face cu un dualism autentic de forțe potrivnice, conflictuale : pe de o parte linia melodică expansivă, stăpînită adesea de o tensiune extremă, iar pe de altă parte structura armonică tonal-funcțională, ce asigură echilibrul acestor două forțe, evitînd deznodămîntul ce ar fi fatal ordinei funcționale și impune în ultima instanță triumful celei din urmă asupra tentațiilor lineare, dizolvante. Este o magistrală și unică „echilibristică" perfectă, fără fisuri, a celor două tendințe contradictorii, pe care ni le oferă arta muzicală a secolului al XVIII-lea. Un asemenea echilibru ferm nu cunoaște nici muzica ce-i premerge și nici aceea care-i urmează.

Din analiza celor trei lucrări enunțate se desprinde o constatare cu caracter general ; liniile melodice vocale, antrenate în epuizarea totalului cromatic, *exprimînd o sferă emoțională depresivă* (durerea, teama, suferința, umilința) *sînt puse întotdeauna în serviciul conținutului poetic al textului abordat.*

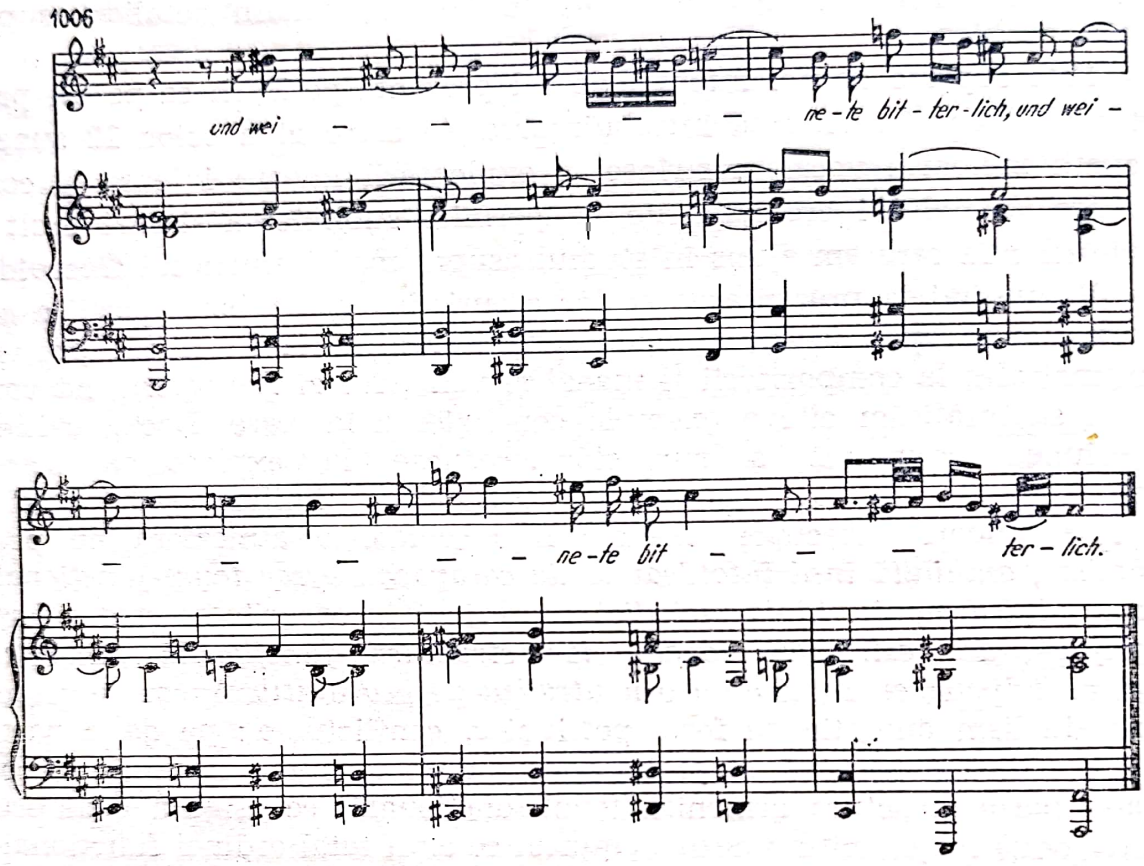
Recitativul Evanghelistului nr. 18, din *Patimile după Ioan* se sfîrșește cu cuvintele „și plîngea amar și plîngea amar". În acest prim fragment citat, ce utilizează toate cele 12 sunete, se mai pot întrezări mici infuziuni succesive cromatice. A se observa că în linia melodică survin de două ori intervale de cvinte micșorate descendente, o dată ascendentă, plus o septimă micșorată — așa numite intervale nemelodice, puse sub interdicție de totalitatea cursurilor uzuale de contrapunct, în timp ce acom-

Scanned with OKEN Scanner

paniamentul repetă numai funcțiunile de D—T sau D—D—T, pilonii structurii armonice funcționale :

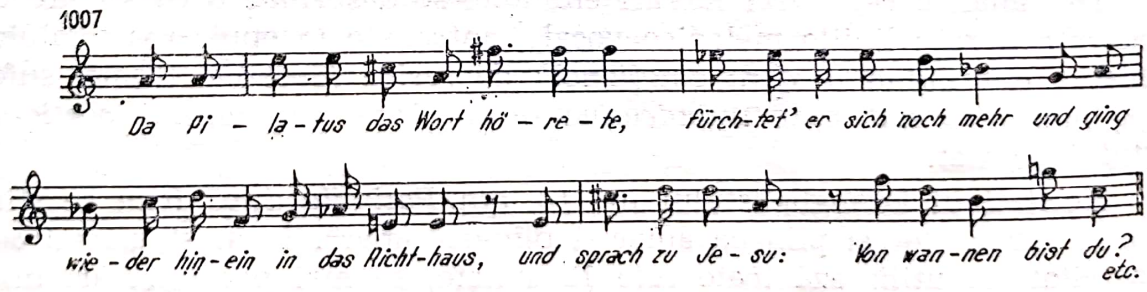
Patimile după Ioan (Recitativ, Adagio)

1006



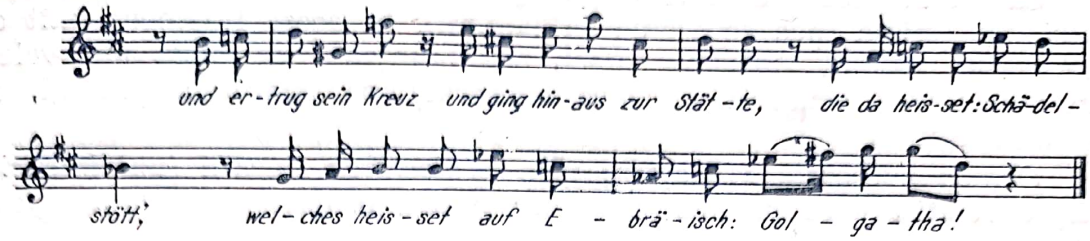
Recitativul nr. 39 abordează în primele patru măsuri toate cele 12 sunete pentru a ilustra teama lui Pilat :

1007



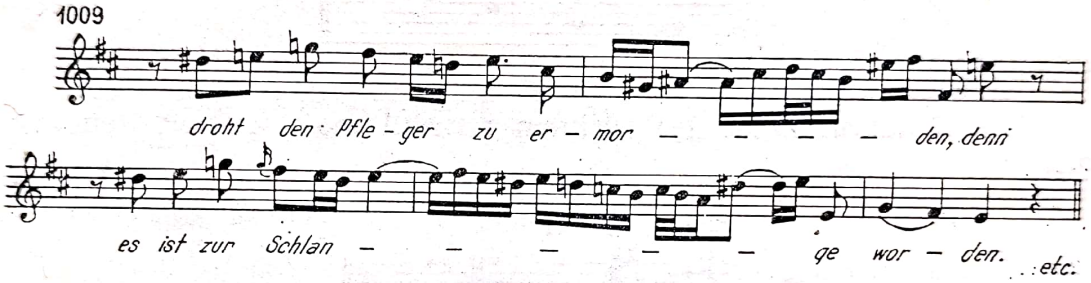
În Recitativul nr. 47, înfățișînd muzical calvarul lui Isus spre Golgota, Bach procedează similar :

1008



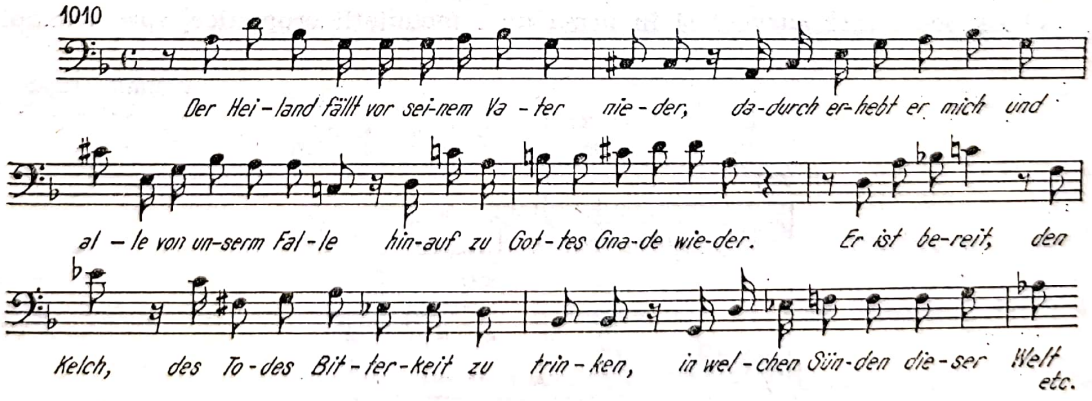
Acest fenomen — repetăm — nu este nicidecum întîmplător ; din contra constituie o trăsătură constantă, caracteristică a liniilor melodice vocale ale *Patimilor* și în primul rînd a recitativelor Evanghelistului. Oriunde am arunca privirea noastră în fragmentele care exprimă suferința, ne va izbi apariția celor 12 (uneori numai 11) sunete. Astfel la sfîrșitul ariei *Blute nur* din *Patimile după Matei,* le vom găsi pe toate, tot în decursul a numai patru măsuri :

1009



Totalul cromatic survine și la începutul și la sfîrșitul recitativului *O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz* (O durere, aici tremură inima chinuită) sau în *Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder* :

1010



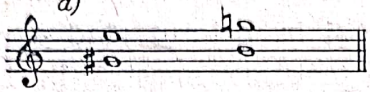
De asemenea, în replica lui Isus în recitativul *Und er kam* sau începutul ariei *Erbarm es Gott,* de asemenea epuizează totalul cromatic.

Să citățm începutul recitativului *Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt* (Inima mea se scaldă în lacrimi). În acest fragment, atît de caracteristic stilului *Patimilor*, Bach întrebuințează pe lîngă intervalele consemnate pînă acum și o octavă micșorată pe timpii accentuați, în cursul arpegiului.

Octava micșorată ia naștere prin proiectarea lineară (unidimensională) a relației false modale (bidimensionale), proprie polifoniei vocale a Renașterii [1].

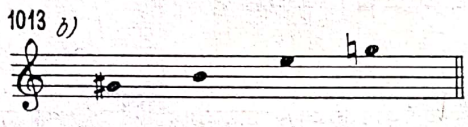
Relația falsă modală, bidimensională :

1012 *a)*



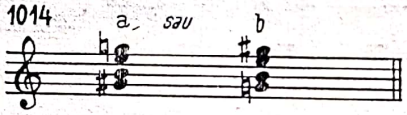
Proiectată linear, unidimensional :

1013 *b)*



Din simultaneitatea lor obținem acordul major-minor, denumit și „alfa" :

1014 a sau b



Ambele forme sînt generate de principiul distanțial, fiind compuse :

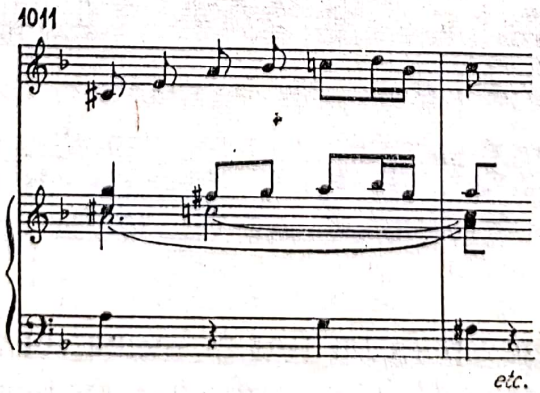
a) din două terțe mici ;

---

[1] Ea poate însă surveni și în urma unei modulații cromatice, spre exemplu :

Patimile după Ioan
(Aria [nr. 11])

1011



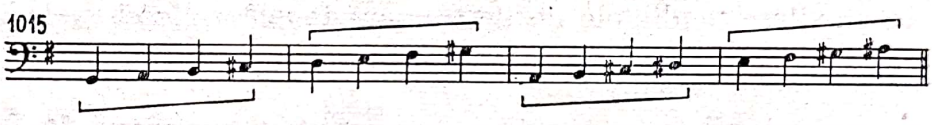
etc.

Scanned with OKEN Scanner

b) din două terțe mari așezate la polii intervalului de cvartă perfectă [1].

[1] Relația falsă modală, sau *cromatismul încrucișat,* face parte din categoria fenomenelor distanțiale. Fenomenele melodico-armonice, generate de principiul acustic, se bazează pe *inegalitatea și diversitatea elementelor sale componente*: gama diatonică (tonuri-semitonuri) și trisonul major și minor (terțe mari și mici sau invers), iar cele de proveniență distanțială pe *identitatea raporturilor egale ale elementelor ce le compun*: gama cromatică (numai semitonuri) sau gama din tonuri întregi, trisonul micșorat (două terțe mici), mărit (două terțe mari), septima micșorată (trei terțe mici) etc. Trebuie remarcat însă că fenomenele distanțiale sînt de fapt proprii și caracteristice primei jumătăți a secolului al XX-lea (acorduri din cvarte-cvinte, suprapuneri de secunde mari și mici etc.). Gama hexatonică compusă din cinci intervale de secunde mari consecutive este tot un produs al principiului distanțial. Vasta creație a lui Bach, în ciuda caracterului ei ferm diatonic prezintă, în germene, totuși poate fazele acestui sistem caracteristic impresionismului francez de la începutul secolului nostru. Iată o succesiune secvențială de tetracorduri lidice la pedală în *Fuga în mi pentru orgă*:

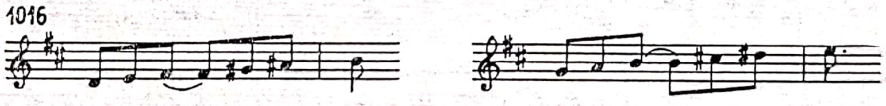
1015



Succesiunea de patru tonuri întregi:

Patimile după Matei (Erbarme dich);

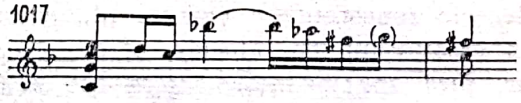
1016



Gama hexatonică completă cu un sunet ornamental *(sol)* diatonic:

Partita pentru vioară solo în re (Sarabande)

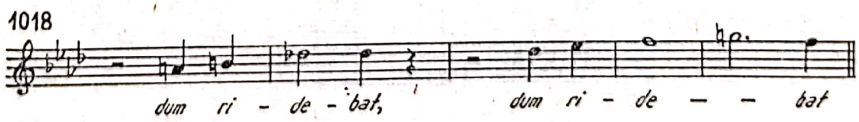
1017



Gama din tonuri întregi apare însă într-un mod mai evident numai mai tîrziu, în creația lui Liszt, al cărui aport atît de important în dezvoltarea și îmbogățirea limbajului muzical, pare-se că nici pînă azi n-a fost suficient clarificat:

Liszt: Oratoriul *Christus (Stabat mater dolorosa)*

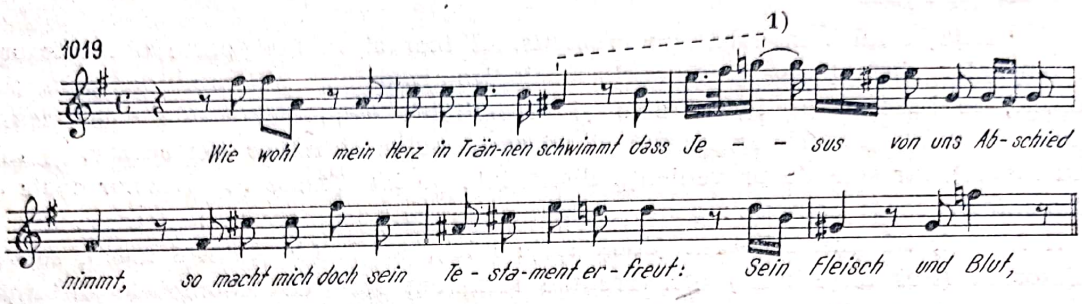
1018



Scanned with OKEN Scanner

Iată un fragment din recitativul *Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt'* din *Patimile după Matei* [1] :

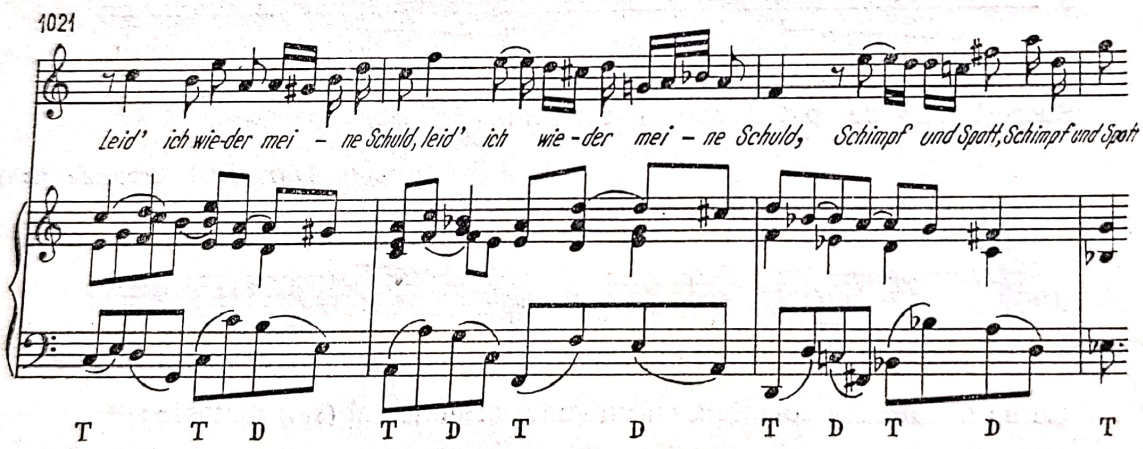
1019



Vom menționa, că tot citatul este cuprins vertical într-un lanț de dominante, în scopul evitării destrămării tonale.

În următorul fragment din aria *Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen (Patimile după Matei)* sînt abordate toate cele 12 sunete în numai trei măsuri, cu puține repetări neornamentale ale sunetelor. Atragem atenția și în cazul de față asupra alternației implacabile a relațiilor de T—D, ce stăvilesc tendințele de destrămare tonală a liniei melodice :

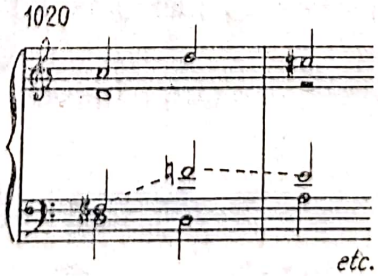
1021



[1] Dintre antecedentele renascentiste engleze ale acestui fenomen, vom cita exemplul cunoscut din creația lui Th. Morley, care nu ezită să utilizeze octava micșorată *direct chiar*, fără sunete intermediare ale acordului, cu inversiunea semitonului cromatic la octavă :

Th. Morley (1557—1602) *The Fields Abroad*

1020



Scanned with OKEN Scanner

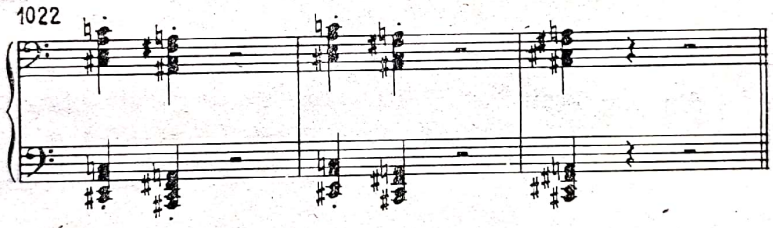
Recomand parcurgerea recitativului (69) *Ach Golgatha unsel'ges Golgatha* construit de asemenea prin exploatarea totalului cromatic. Fragmentul este de o expresivitate sfîșietoare, rară. Linia melodică a altoului dă grai durerii chinuite a celui ce urcă dealul Golgotei, al suferințelor umane. Formula *ostinato* a orchestrei ce se repetă pînă la obsesie, fără să participe cu resurse proprii la sporirea tensiunii și a încleștării îndurerate a vocii, exprimă mai mult o resemnare senină, liniștită, împăcare cu soarta și se încheie pe tonică, în timp ce *vox humana* plutește parcă în infinit cu un „Golgota" scrîșnitor al tritonului ascendent, neobișnuit în formula de încheiere melodică, asemeni unui avertisment de veșnică aducere aminte !

În măsurile 10—11 ale acestui recitativ, vocea descompune iarăși o octavă micșorată arpegiată, derivată, precum am văzut, din falsa relație modală. Într-un moment dat însă, pe fondul de acord major (D) al orchestrei se suprapune și terța mică a altoului, anticipînd așa-numitul acord ambiguu „alfa" *cu efect dizolvant asupra principiului tonal-funcțional* — cu terță mare și mică simultane — atît de caracteristice muzicii din prima jumătate a secolului nostru [1].

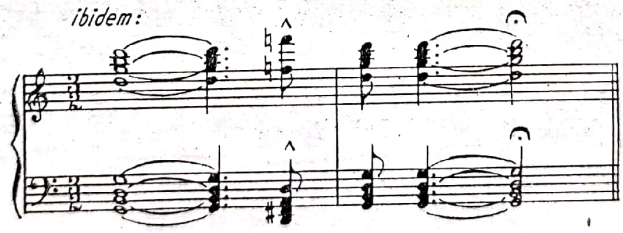
1

Bartók : *Herzog Blaubarts Burg*

1022

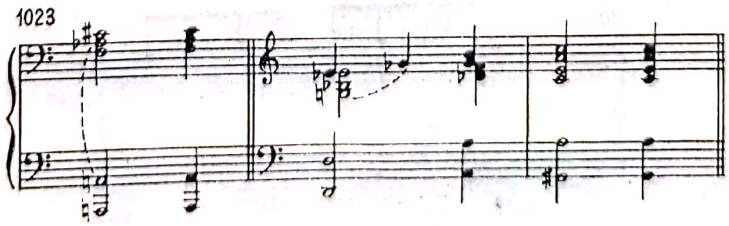


ibidem:



Frank Martin : *Le vin herbé*

1023

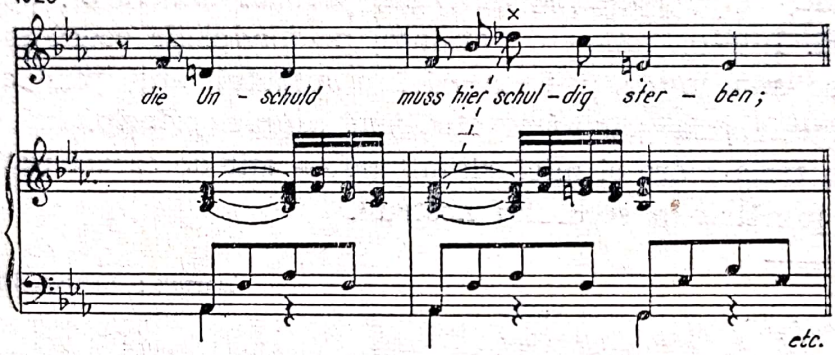


Acordul „alfa", cu terță mare și mică simultane ne oferă o nouă dovadă a valorificării și dezvoltării largi a unor experimentări inovatoare timide, ale unor precursori îndepărtați, nesesizate și necontinuate de generațiile ce le-au urmat imediat.

În timp ce însă în creația bachiană acest fenomen, în afara unor excepții, apare, precum am văzut la diferite capitole ale tratării disonanței, *cu caracter predominant ornamental,* la predecesorii săi englezi era întrebuințat cu valențe evident expresive, ambigue.

Recitativul *Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha (Patimile după Matei)* conține următorul fragment cu un caracter expresiv aparte, evident :

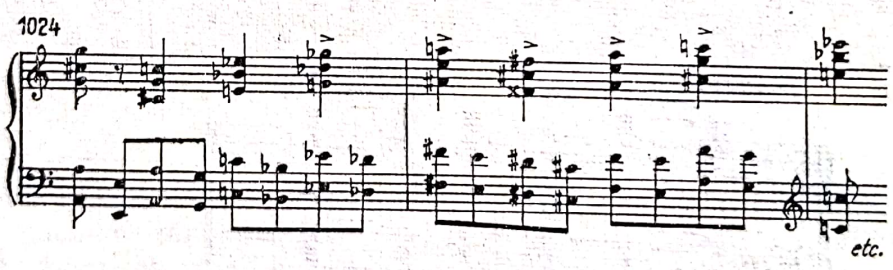
1026



(continuarea notei din pag. 485)

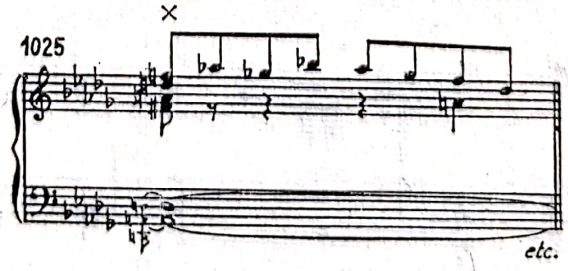
Suchon : *Krutnava* (actul I)

1024



B. Britten : *Albert Herring* (actul II)

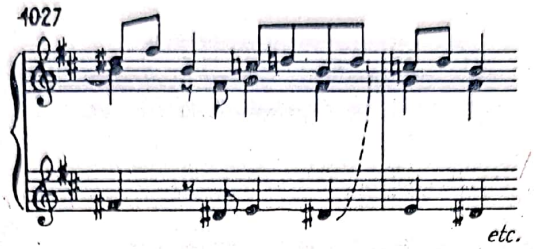
1025



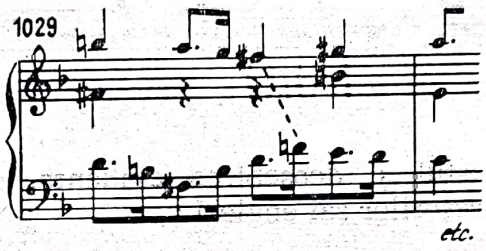
Scanned with OKEN Scanner

în timp ce cele două exemple următoare se includ mai mult în sfera ornamentelor cunoscute :

Preludiul la Fuga în Re pentru orgă [1]



Arta fugii (Fuga XIII)



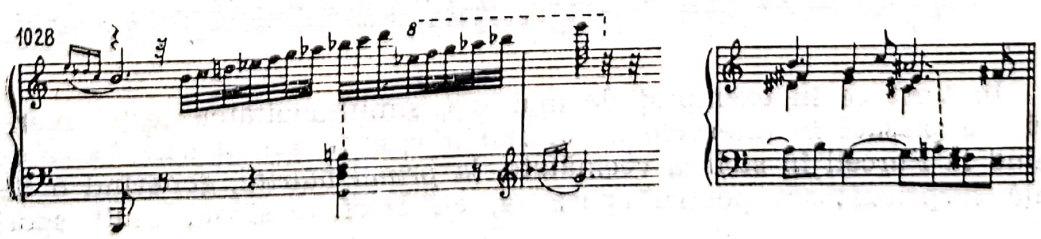
Cu toată factura ei tot ornamentală, simultaneitatea terțelor mari și mici în fragmentele următoare, din *Partita în Re* (pentru pian) *degajă incontestabil o atmosferă echivocă, ezitantă,* afuncțională, asemenea citatului lui Kurth din *Salomeea* :

---

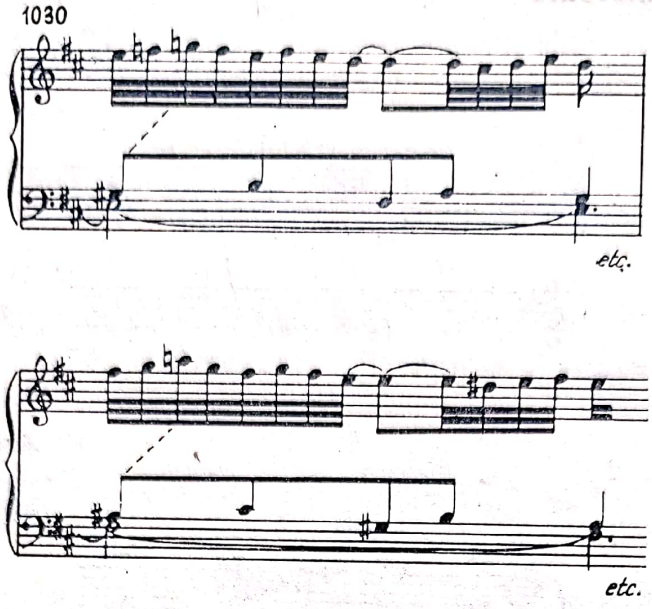
[1] E. Kurth (*Romantische Harmonik*, Berlin 1923, pag. 362) sesizînd fenomenul într-un fragment din *Salomeea* de R. Strauss, fără a-i desluși geneza, face la subsol o remarcă, în sensul căreia ar fi identificat acest acord și la Bach în *Kleines harmonisches Labyrint*, măsura 38. Confruntînd cazul citat, vom observa că în timp ce Strauss aplică într-adevăr acordul „alfa" autentic, referirea la exemplul din Bach este *inoportună*, avînd în vedere, că acest exemplu se include printre cazurile prin excelență ornamentale, constituind o obișnuită rezolvare ornamentală — lipsită de orice latență expresivă — a întîrzierii nonei mici.

R. Strauss

Bach



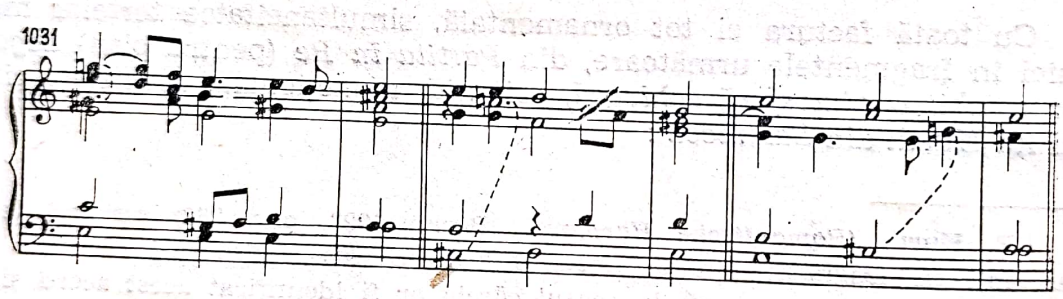
1030



Iată însă contrastul şi deosebirea evidentă, sub raport expresiv, faţă de maniera predecesorilor săi englezi :

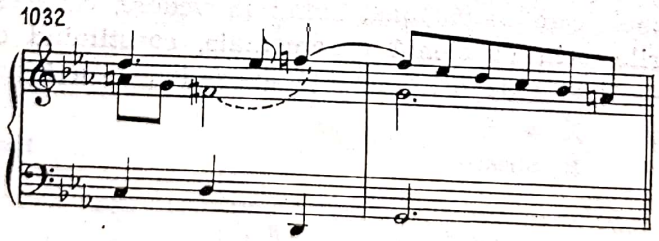
Th. Hunt : *Herk ! Did ye ever hear ?*

1031



Purcell (1658—1695) : *Dido şi Aeneas* (actul I)

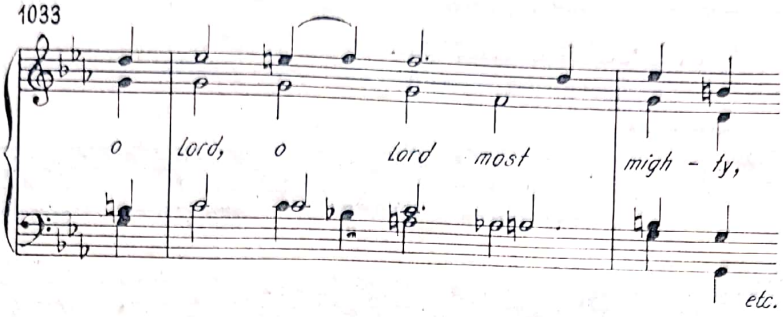
1032



În timp ce în exemplul de mai sus, simultaneitatea terţei mari şi mici era plasată la intervale *de octave micşorate sau mărite*, iat-o survenind la Purcell în strînsă vecinătate, *la primă mărită*, generînd o disonanţă surprinzătoare pentru epoca sa, cu efect tensional mult sporit :

Purcell : *In the Midst of Life*

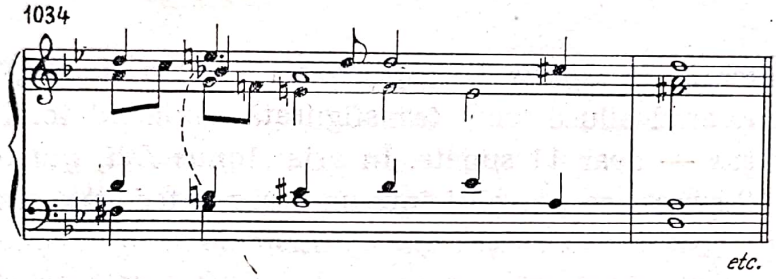
1033



Uneori se obține și ambiguitatea acordului minor cu cel micșorat, prin alterarea diferită a cvintei :

John Mundy : *Lightly sche whipped'o'er the dales*

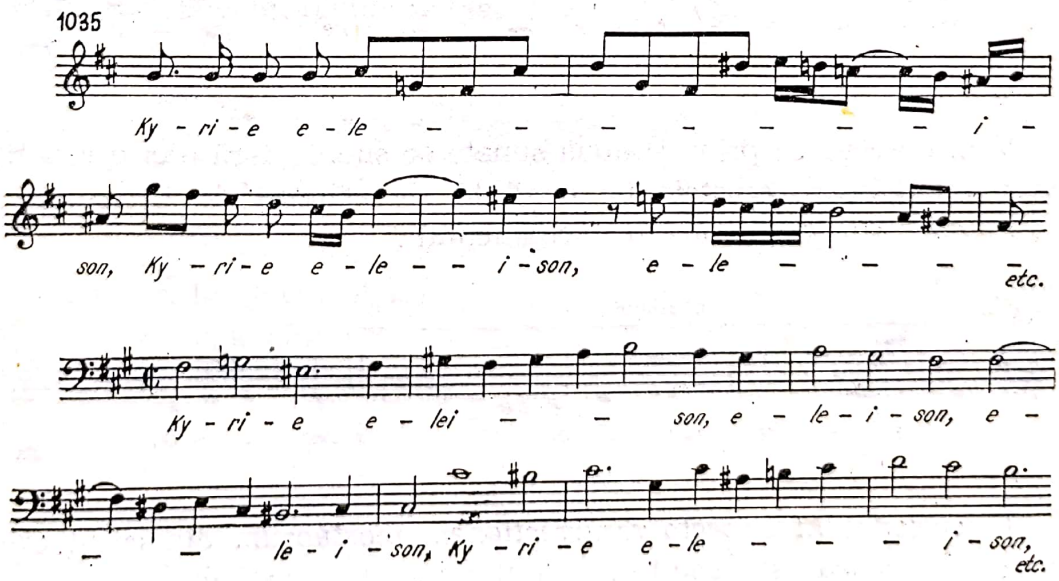
1034



În creația lui Bach, în afara *Patimilor*, fenomenul apare și în *Missa în si*, pe care Kretzschmar, pe drept cuvînt, o așază împreună cu *Missa Solemnis* a lui Beethoven pe culmile artei muzicale ale trecutului.

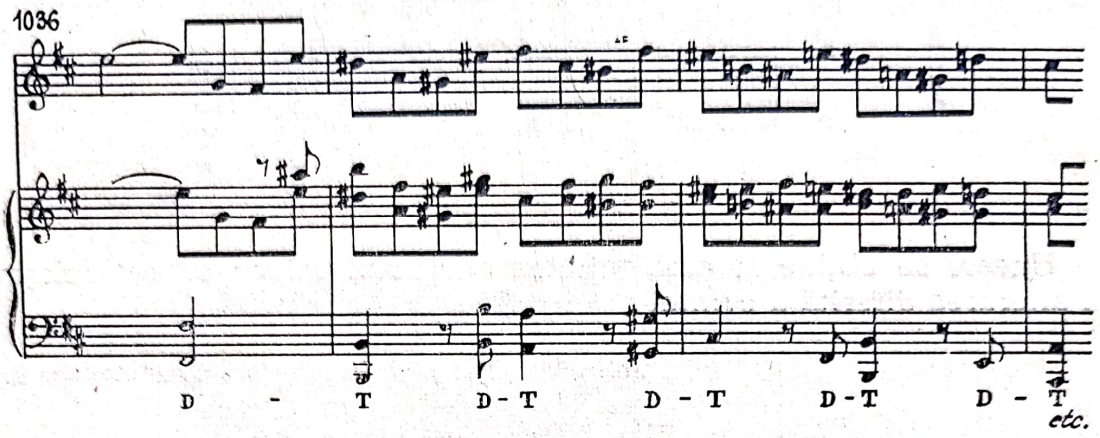
Astfel, în tema atît a primului, cît și a celui de al doilea *Kyrie eleison* vom găsi toate cele 12 sunete într-un spațiu restrîns :

1035



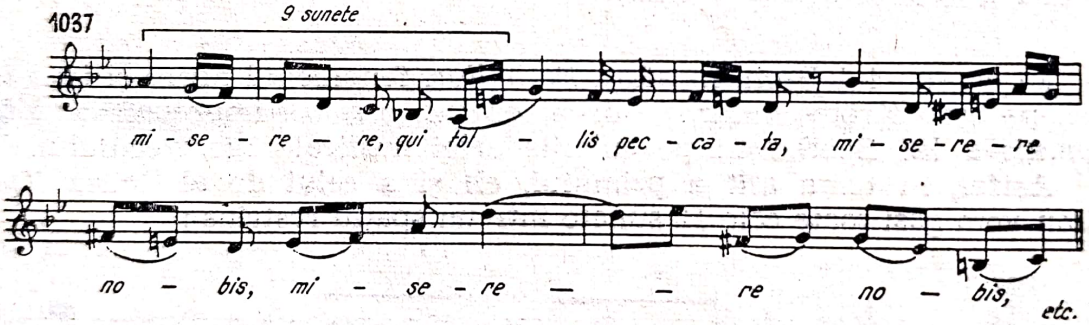
Iată un dens citat din *Kyrie* (I), sopranul conținînd, într-un spațiu restrîns totalul cromatic, este încorsetat de alternarea consecventă a funcțiunilor de D —T al basului orchestrei.

1036



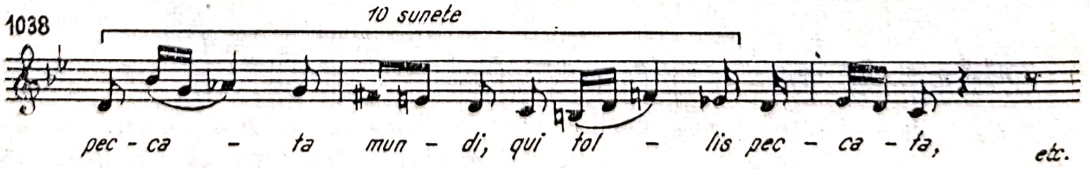
De asemenea, în *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,* începînd cu măsura 30, sopranul aduce tema transfigurată, epuizînd totalul cromatic, iar în *Crucifixus* — doar 11 sunete. În aria *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,* cele 12 sunete se pot găsi într-un fragment de patru măsuri :

1037



Vom observa că primele nouă sunete se succed fără nici o repetiție. Faza premergătoare acesteia ne prezintă succesiunea de 10 sunete, în afară de două sunete cu caracter ornamental :

1038

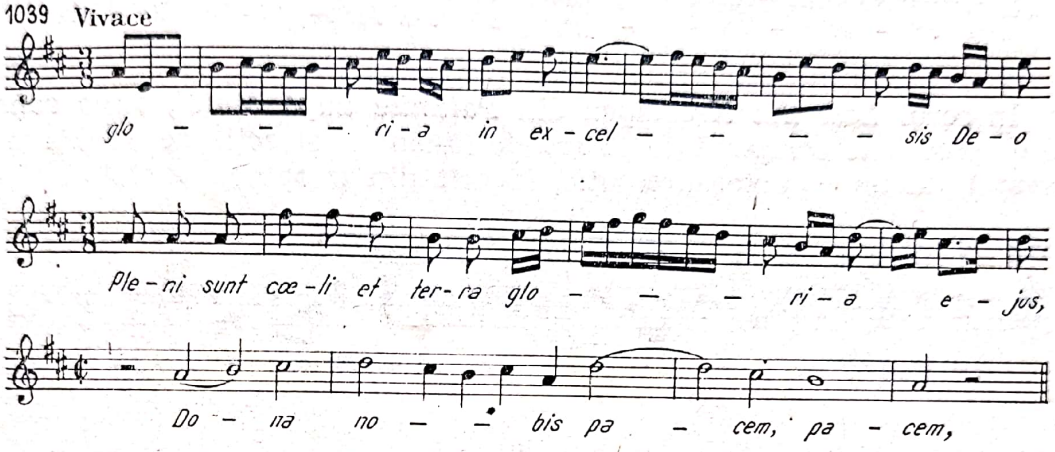


În episodul *Et expecto resurrectionem mortuorum* din corul *Confiteor,* de asemenea este abordat totalul cromatic complect.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a risipi orice îndoială cu privire la strînsa corelație între text și muzică, precum și la subordonarea evidentă a muzicii conținutului emotiv al textului, ca sursă generatoare a abordării totalului cromatic, vom reproduce din Missă trei fragmente tematice ale căror texte exprimînd elan, entuziasm și împăcare, sînt concepute într-un ferm diatonism luminos, netulburat.

1039 Vivace

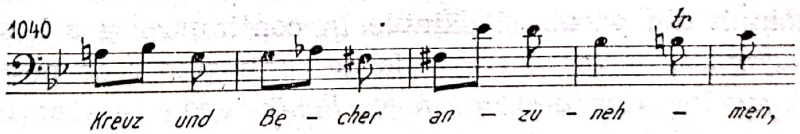


Confruntările efectuate — credem — sînt concludente și reliefează suficient deosebirea fundamentală sub aspectul abordării mijloacelor de expresie ale construcției melodice (sistem tonal, intervale) în funcție de conținutul textului.

Demonstrația în sprijinul afirmației noastre poate fi de altfel continuată.

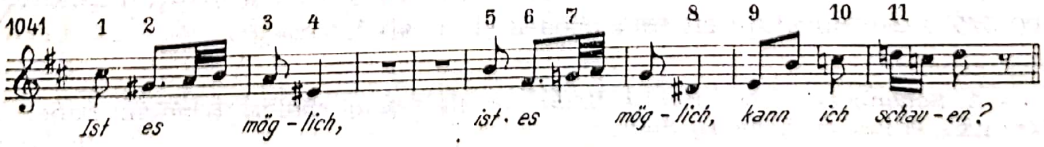
În aria *Gerne will ich mich bequemen* din *Patimile după Matei*, vom întîlni un fragment asemănător, dar și mai concentrat (din succesiunea de nouă sunete, revine numai unul singur) :

1040



Într-un fragment al ariei *Ach, nun ist mein Iesus hin* din *Patimile după Matei*, vom găsi — renunțînd la sunetele ornamentale — o serie de 11 sunete (al 12-lea este prezent în orchestră).

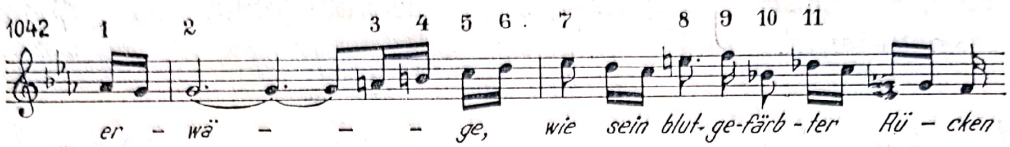
1041 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11



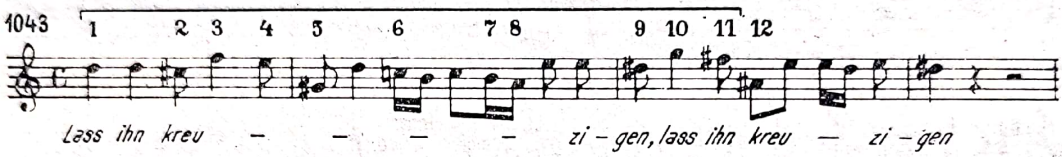
Scanned with OKEN Scanner

De asemenea, vom putea întîlni fragmentar și alte succesiuni de 11 sunete :

Patimile după Ioan (aria *Erwäge wie sein blutgefärbter Rücken in allen Stücken*



În corul *Lass ihn Kreuzigen* din *Patimile după Matei,* tema *constituie o succesiune completă de 12 sunete* (făcînd abstracție de două sunete repetate), cu un caracter dramatic, izvorît din imaginea textului.



Necesității de a găsi textului abordat o expresie muzicală cît mai corespunzătoare, i se datorește și întrebuințarea frecventă — precum am constatat pe parcurs — a intervalelor așa-zise „nemelodice", a celor micșorate sau mărite, a septimelor și a intervalelor ce depășesc octava. *De fapt aceste intervale erau sever abolite doar în stilul palestrinian.* Teoria scolastică și didacticistă, în eforturile ei absurde de a perpetua idealul melodic palestrinian — precum am văzut — a codificat și a generalizat interzicerea acestor intervale cu o forță expresivă proprie, ignorînd realitatea și însuși procesul evolutiv propriu-zis. Lui J. Fux îi putem atribui — pe lîngă incontestabilul său merit de a fi consolidat temeliile pedagogiei contrapunctului — această ruptură nefericită a teoriei de practică, ce a dăinuit din păcate și dăinuie în continuare și azi, semănînd o confuzie anacronică, deoarece cursurile de contrapunct de peste două secole — inclusiv lucrarea postumă a lui *Schönberg* [1] — sînt tributare în mare parte operei lui Fux, ale cărui codificări au fost preluate *fără simț critic.* Aceasta este cu atît mai regretabil, cu cît este îndeobște cunoscut faptul că arta prepalestriniană și cea neerlandeză în particular, dovedind o flexibilitate simțitor mai mare atît în tratarea melodiei, cît și a disonanței, întrebuințau de fapt toate intervalele — inclusiv cele „nemelodice" (mărite, micșorate și salturi mari) excluse din practica școlii romane, ce preconiza o cantabilitate cît mai ușoară și cursivă.

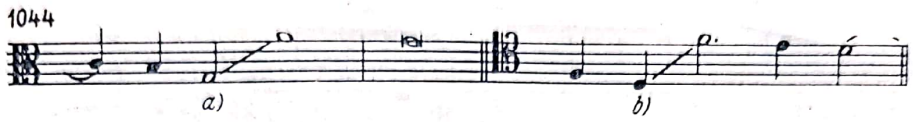
[1] A. Schönberg : *Preliminary Exercices in Counterpoint,* London, Fabel and Faber, 1963, editat de Leonard Stein.

Scanned with OKEN Scanner

Josquin des Prés, H. Ysaak, Goudimel, Pierre de la Rue și ceilalți compozitori neerlandezi, utilizau uneori salturi de septime, none, decime și chiar intervale și mai mari, în serviciul expresiei muzicale.

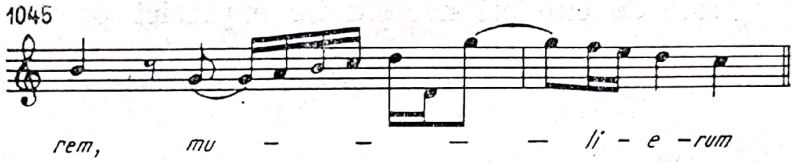
Josquin des Prés : *Mahleur me bat*[1] H. Ysaak : *Dixit dominus*

1044



Iată un salt de o decimă în motetul *Doleo super te* de Pierre de la Rue [2] (+ 1518) :

1045



Madrigaliștii englezi, școala venețiană și apoi Gesualdo abordează intervalele nemelodice — inclusiv octava micșorată — cu o frecvență și mai evidentă. Barocul, preluînd toate aceste impulsuri experimentale, *înlătură rezervele și interdicțiile școlii romane în acest domeniu,* Bach le utilizează, am putea spune fără reticențe nu numai în muzica sa instrumentală, dar și în cea vocală, de obicei în slujba conținutului emotiv, într-o așa de largă măsură, *încît le putem considera ca un element constitutiv al stilului.*

Bach întrebuințează deci și în lucrările sale vocale, pe lîngă secunda mărită, terța micșorată și cvarta micșorată, uneori surprinzător de des. Astfel, în scurtul coral *O hilf Criste, Sohn* din *Patimile după Ioan,* întîmpina în vocile basului și tenorului șase cvarte micșorate, plus o cvintă micșorată. „Diabolus musicae" de odinioară, tritonul, are la Bach nu o utilizare excepțională, ci *curentă* ! Le-am sesizat chiar într-o succesiune subsecvențială alternativ descendentă și ascendentă în *Missa în si (Kyrie eleison)* cu ocazia tratării intervalelor melodice.

A omite deci localizarea în timp și stil a calificării tritonului ca „diabolus musicae" este antiștiințifică și în consecință inadmisibilă. Nici succesiunile de cvarte perfecte — anatemizate nu numai de teoria mu-

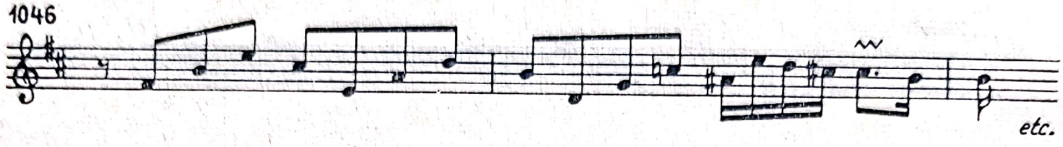
[1] Vezi K. Jeppesen : *Der Palestrinastil und die Dissonanz,* Leipzig, 1925, pag. 42.

[2] Helmuth Cristian Wolf : *Die Musik der alten Niederländer,* Leipzig, 1956, pag. 121.

zicii din epoca sa, ci și de a celor următoare, dar îndrăgite atît de mult de compozitorii secolului nostru — nu lipsesc din construcția melodică a lui Bach :

Sonata IV pentru orgă (Andante) [1]

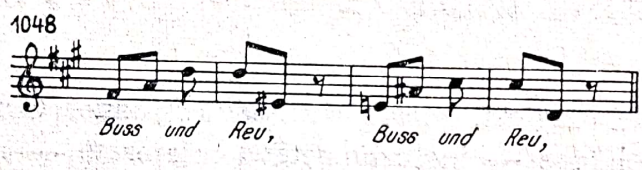
1046



Bach întrebuințează, de asemenea, înlănțuiri succesive de cvarte mărite și micșorate sau cvinte și cvarte micșorate în sens direct sau inversat. Nu se sfiește să folosească în lucrările sale vocale și septime mari, mici sau micșorate de cîte ori necesitățile expresiei poetice le solicită :

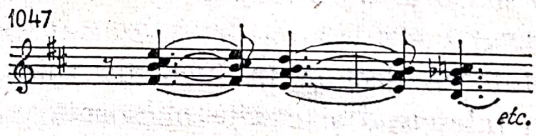
Patimile după Matei (Aria *Buss und Reu*)

1048



[1] Oare acest pasaj nu insinuează — proiectînd succesiunea orizontală în simultaneitatea verticală — o înlănțuire de trei acorduri treptat descendente, compuse din cîte trei cvarte suprapuse ?

1047

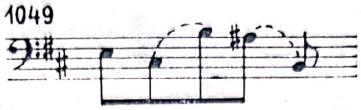


Pe parcursul evoluției istorice se poate întotdeauna identifica raportul dat între cele două dimensiuni : linear și vertical — fie în sensul că orizontalul se proiectează în simultaneitate verticală determinînd structura armonică, fie invers — în Baroc spre exemplu — proiectîndu-se adesea verticalul în melodică. În cazul de față însă, exemplul citat, constituind o excepție rară, *anticipă cu peste un secol și jumătate o structură melodică străină celei armonice date, creînd o inadvertență și antinomie reală prin siluirea unei tematici de cvarte* — ce ar fi solicitat mai de grabă o structură armonică bazată pe suprapunerea de cvarte, de neconceput în acea epocă — *în cămașa de forță a unui sistem armonic tonal-funcțional inadecvat ei, axat pe terțe suprapuse.* A fost nevoie, într-adevăr, de singulara virtuozitate a lui Bach, pentru ca depășind această antinomie, să realizeze osmoza — „mezalianța" autentică — a unei tematici evidente de cvarte, cu o armonie tonal-funcțională, bazată pe terțe suprapuse, oferindu-ne unele din cele mai interesante și totodată poate din cele mai magistrale pagini ale neîntrecutei sale măiestrii polifonice.

Scanned with OKEN Scanner

Survin și înlănțuiri de septime succesive, alternativ ascendente și descendente :

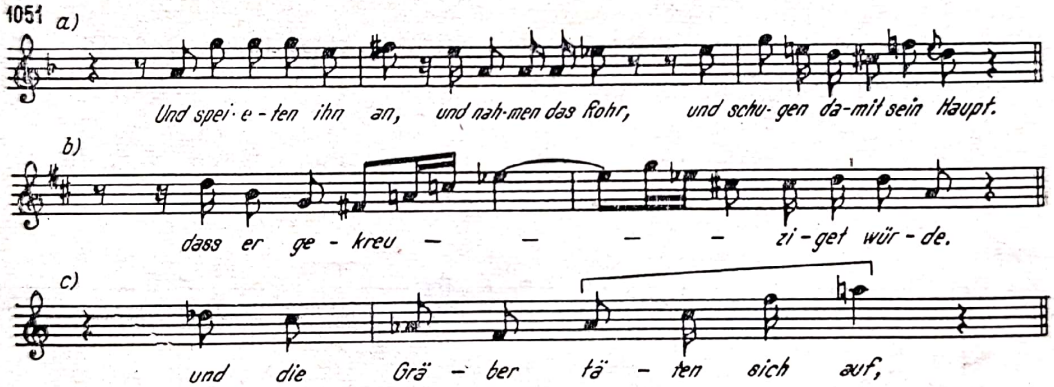
1049



În scurta arie a basului *Betrachte meine Seel* din *Patimile după Ioan* vom găsi nu mai puțin decît șase septime diferite, ascendente sau descendente [1]. *Deci saltul de septimă nu poate fi considerat la Bach nicidecum un interval rar întrebuințat*, dar funcția lui este de obicei determinată de considerente expresive, ca și în genere a celorlalte intervale „nemelodice". În scopul ilustrării acestui adevăr, vom reproduce, pe lîngă exemplele de pînă acum, cîteva fragmente succinte :

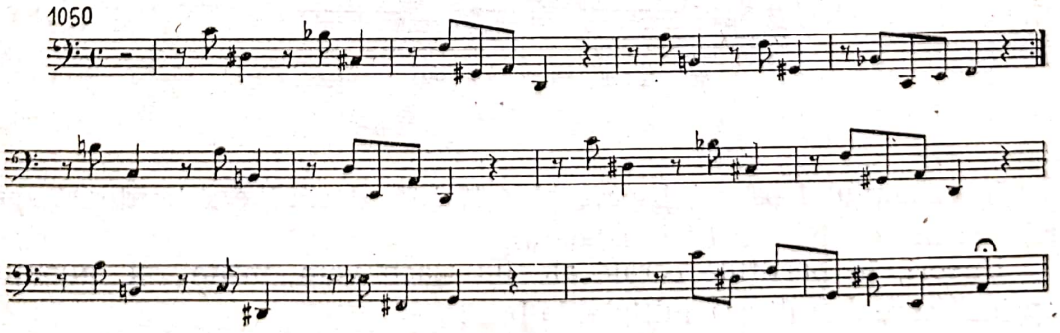
Patimile după Matei

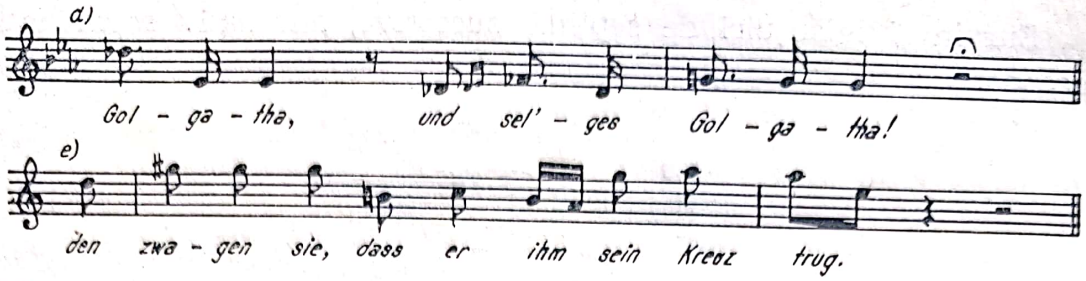
1051 a)



[1] În scurta lucrare pentru orgă *Durch Adam's Fall ist ganz verderbt*, în 13 măsuri, vom întîlni în pedală nu mai puțin de *18 salturi de septimă* (mari, mici și micșorate), toate *descendente* :

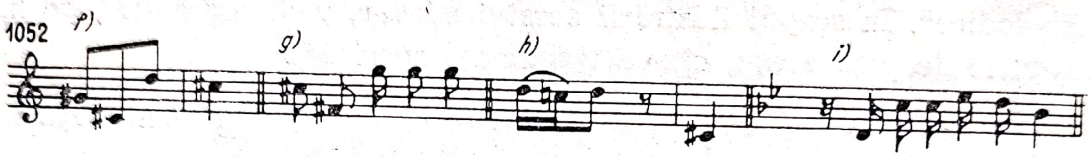
1050





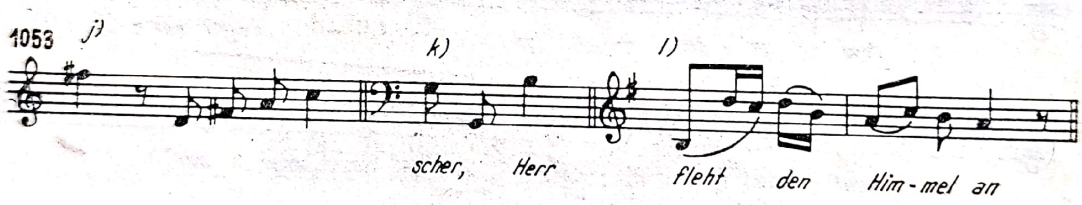
În exemplul c există o octavă mărită, rezultată din arpegiu. Bach utilizează și none, rar și intervale mai mari, cu sau fără cezură.

Nona se întrebuințează fie ascendent (*f-g*), fie descendent (*h*), uneori și după un salt de septimă (*i*).



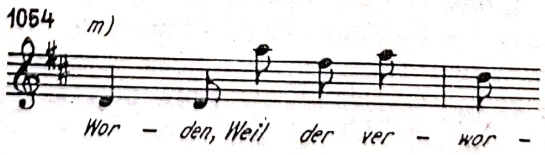
Decima se întrebuințează de obicei după pauză, (*j*) după un cuvînt (*k*) sau chiar și fără cezură (*l*).

Cantata *Cristen, ätzet diesem Tag*



Duodecima :

Cantata *Nun ist das Heil*

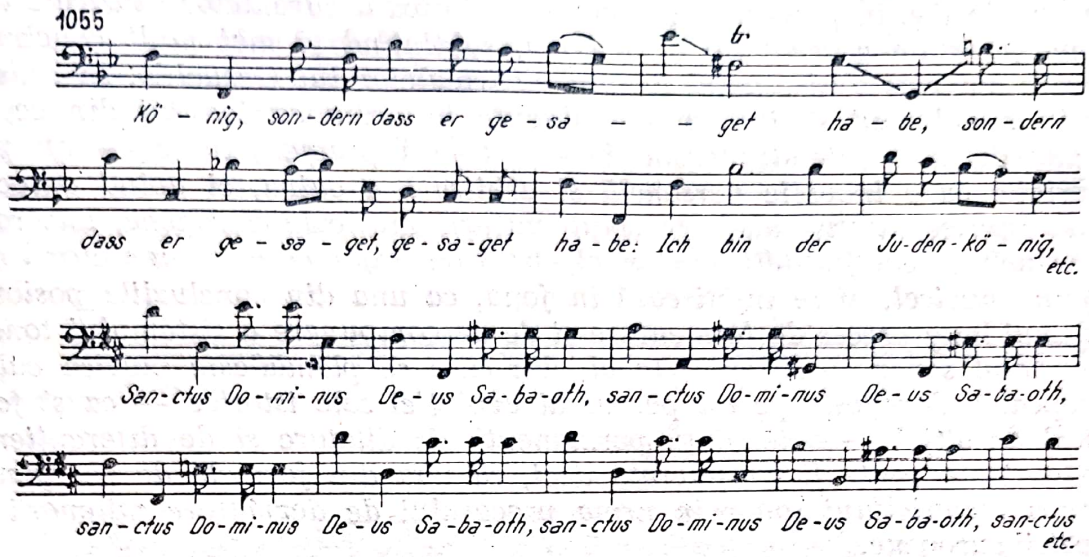


În exemplul *1* se va observa că saltul de decimă e subordonat sugerării imaginii cuvîntului *Fleht* (zboară).

Uneori, în partițiile corale ale lui Bach vom întîlni și înlănțuiri surprinzătoare de salturi multiple, la bas :

Scanned with OKEN Scanner

Patimile după Ioan (Corul *Schreibe nicht*)



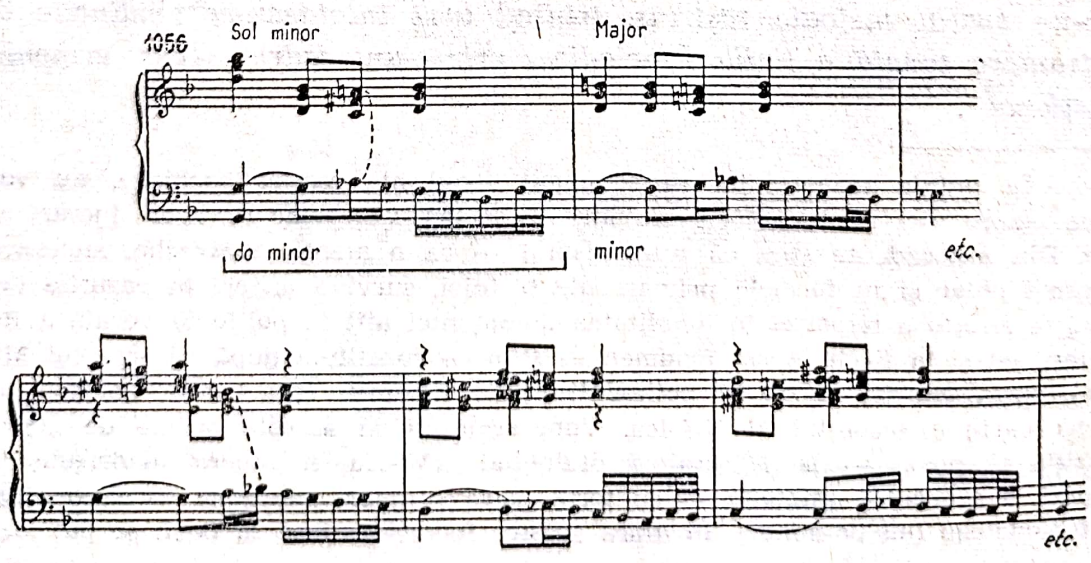
Din abordarea oricît de sumară a acestor două aspecte ale limbajului muzical bachian, se desprind clar unele concluzii, care pot contribui la facilitarea înțelegerii și justificării, pe baze evolutive, a unor elemente ale limbajului muzical din prima parte a secolului nostru. Ignorarea acestor aspecte tratate, sau calificarea lor ca „întîmplătoare" sau „fără semnificație", se exclud desigur din sfera discuțiilor cu pretenție științifică. *Fără să părăsească temeiurile neclintite ale sistemului tonal-funcțional, în lucrările sale vocal-instrumentale, de o forță dramatică excepțională, departe de a se restrînge la un diatonism pur, în căutarea expresiei celei mai adecvate a conținutului poetic și dramatic a textelor prelucrate, a exprimării durerii și a suferințelor omenești, Bach recurge curajos la exploatarea deplină a totalului cromatic de 12 sunete, adesea într-un spațiu melodic restrîns, frînînd însă întotdeauna tendințele de destrămare tonală a liniilor melodice, printr-un cadru sever armonic-funcțional* [1].

[1] În pofida caracterului predominant tonal al creației bachiene, nu vom putea ignora nici unele aspecte bitonale ce se deslușesc clar în unele lucrări ale sale. Din antecedente știm că bitonalismul — ca o atenție străveche, ancestrală prezentă chiar și în formele primare ale biciniei, survine uneori în cazurile imitației în *stretto* a *rispostei* în tonalitatea dominantei atît în polifonia vocală a Renașterii cît și la Bach. Acest fenomen — știm — constituie după părerea lui Milhaud, sursa istorică a bi- și politonalismului, fenomen caracteristic muzicii din prima parte a secolului al XX-lea. Vom reaminti în această ordine de idei și apariția timpurie — la sfîrșitul secolului al XVI-lea, în opera madrigaliștilor englezi, a acordului ambiguu — cu terța mare și mică simultane — ca o aluzie la bimodalism (major-minor). În afara acestor fenomene însă la Bach se pot iden-

Fără a se situa, firește, ca un precursor al dodecafonismului, Bach se integrează de fapt, prin unele aspecte caracteristice ale construcției liniei melodice, în procesul de pregătire istorică a curentelor muzicale din prima jumătate a secolului al XX-lea, subliniind și mai mult concluzia pe care am tras-o în studiul asupra madrigalelor lui Gesualdo, în sensul căreia atonalismul și dodecafonia născute în urma exploatării din ce în ce mai dense a totalului cromatic — ca fază premergătoare — nu pot fi privite ca o inovație personală și arbitrară a cuiva, ci avînd antecedente istorice multiseculare în solul culturii muzicale europene, ancorată pe principiul continuității deci și al evoluției organice a elementelor limbajului muzical, ni se înfățișează în fond, ca una din concluziile posibile ale unui lung proces de fermentare și de descompunere a sistemului tonal. Materialul sonor — sistemul tonal, din care se plămădește muzica cultă europeană, dovedește pe tot parcursul evoluției sale istorice — ca și folclorul de altfel — o tendință permanentă de dilatare și de diferențiere. Dodecafonia poate fi considerată deci, ca una din formele de reorganizare a materialului sonor în urma procesului de dezvoltare milenară a muzicii europene.

---

tifica și aspecte noi, ale bitonalismului modern și anume simultaneitatea episodică a două tonalități minore, aplicată atît de des în muzica secolului al XX-lea. Atragem atenția cititorului îndeosebi asupra părții II a *Concertului brandenburgic nr. 1* (Fa) unde vom întîlni în mod repetat fragmente asemănătoare. (Fenomenul a fost sesizat și de Roman Vlad : *Storia della dodecafonia*, pag. 15) În măsura 1 se observă simultaneitatea tonalităților *sol* și *do*, iar în măsura a doua — a acordului cu terța mare și mică (alfa). Fragmentul al doilea și al treilea prezintă aceleași fenomene transpuse. *Momentul bitonal deci nu este nicidecum, în cazul lucrării de față, întîmplător sau izolat, ci fiind repetat de mai multe ori, putem afirma că este pe deplin conștient și intenționat aplicat. Să reținem însă, ca un element semnificativ faptul că, bitonalismul apare îndeosebi în cazul tonalităților minore, fiind favorizat de polivalența modală a minorului.*



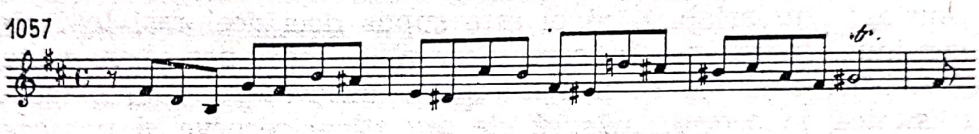
Se degajă, totodată, *o nouă și interesantă constatare și anume că sursele dodecafoniei* — în ciuda adevărului că muzicii instrumentale i-a revenit întotdeauna și îi revine și azi rolul de pionierat în căutarea noului — au apărut întîia oară în domeniul muzicii vocale legată de text, ca o consecință a eforturilor ei de a găsi echivalentul concret muzical, *imaginea muzicală corespunzătoare stărilor emotive, depresive și ale anxietății* [1]. Avînd în vedere faptul că aceste stări sufletești aparțin epocii noastre într-o măsură necunoscută în trecut, se va înțelege rolul și importanța pe care a cîștigat-o dodecafonia în muzica contemporană, *ca unul, dar nicidecum unicul aspect valabil* și caracteristic al muzicii noi.

---

[1] Firește, abordarea totalului cromatic nu lipsește nici în tematica instrumentală a lui Bach :

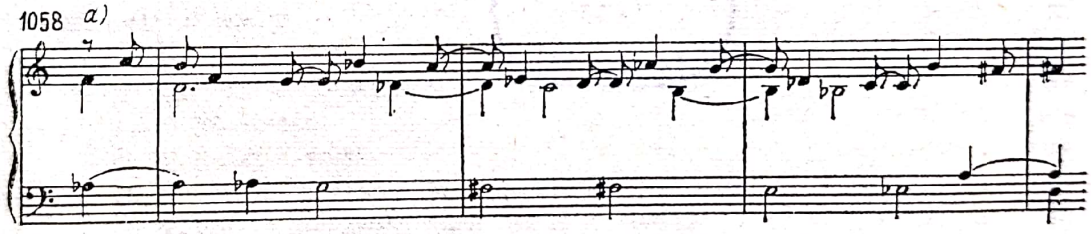
Fuga în si (W.Kl.I)

1057

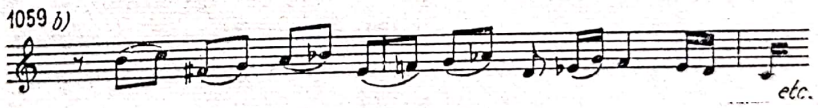


În *Kleines Harmonisches Labyrint* (pentru orgă), în *Introitus*, vom găsi totalul cromatic complet (*a*), iar în tema părții fugato *(Centrum)* doar 11 sunete (*b*). În exemplul (*a*), *11 sunete urmează succesiv*, fără repetări, una după alta, *situîndu-se în vecinătatea noțiunii de serie dodecafonică* :

1058 *a)*



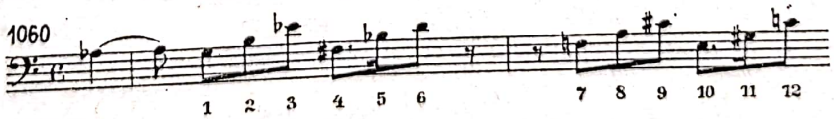
1059 *b)*



Este demn de reținut, că în aceste trei exemple, totalul cromatic apare în teme generate pe baza principiului secvențial, ca și de altfel în prima temă, ce îmbracă caracterul unei *serii dodecafonice*, în literatura secolului trecut :

Liszt : *Faustsymphonie*

1060



De asemenea, nu înseamnă că sfera emoțională a dodecafoniei s-ar restrînge în mod exclusiv numai la exprimarea stărilor de anxietate (Vezi spre exemplu muzica dansului, în jurul vițelului de aur din opera *Moise și Aron* de Schönberg).

Scanned with OKEN Scanner

Aceeași tendință de continuă diferențiere și de lărgire a limitelor ei, se valorifică în cursul evoluției istorice *și în domeniul utilizării intervalelor*, ca elemente ale construcției melodice.

Acest proces de „dilatare" permanentă a intervalelor melodice și a sistemului tonal abordat, ne va duce prin operele lui Gesualdo, Bach și apoi ale lui Wagner — amintind doar jaloanele cele mai izbitoare ale acestui proces evolutiv îndelungat, care departe de a avea un caracter rectiliniu, include numeroase sinouzități — *direct în pragul evului nostru.*

Un conținut poetic de o tensiune și un dramatism sporit, cere incontestabil intervale de o forță expresivă sporită. Forța expresivă a intervalelor — știm — este determinată și de dimensiunea lor. Constatarea precedentă însă nu intenționează nicidecum să justifice unele abuzuri și exagerări prin înghesuirea ostentativă a intervalelor mari, întrebuințate azi adesea nu în slujba necesității expresiei, ci ca scop în sine, sau de a șoca, de a epata prin noutatea lor.

Atributul vocal în muzică nu poate fi nici el interpretat ca o noțiune constantă, invariabilă. Și el este supus deci acelorași legi ale evoluției continue. În măsura în care intervalele mari pot servi cauza adevărului artistic, cînd ele se întrebuințează adecvat funcțiunii lor expresive și estetice, în aceeași măsură ele pot stîrni rezerve și pot contribui la sporirea nedumeririlor, chiar și ale unui auditoriu receptiv, animat sincer de ideea progresului în artă și de dorința de a cunoaște valorile autentice ale creației muzicale contemporane, lipsite de amprenta evidentă a unui mimetism precar și epigonic.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
IAȘI
„GH. ASACHI"

CUPRINSUL

Prefață 3
Contemporaneizarea învățămîntului polifonic : necesitatea restructurării lui pe principii și metode noi 7
Muzica în epoca Barocului (Generalități) 20
Istoricul studiului operei și stilului bachian 26

Partea I

ELEMENTELE STILULUI BACHIAN

I. Materialul sonor 31
II. Melodia 36
1. Caracterul funcțional al melodiei bachiene 37
a) Modulația 42
b) Relația falsă 43
2. Intervale utilizate în construcția melodică 45
3. Mijloace ale dezvoltării liniei melodice 50
Exerciții preliminare 62
4. Polifonia latentă (aparentă) 66
5. Cîteva tipuri caracteristice ale melodiei bachiene . . . 80
III. Ritmul 87
IV. Polifonia 92
Contrapunctul la două voci 95
1. Intervalele armonice 95
2. Mișcarea vocilor 98
V. Tratarea disonanței în contrapunctul la două voci . . . 111
Disonanța ca fenomen secundar (Disonanțele melodico-ornamentale) 113
1. Nota de pasaj disonantă 114
Exerciții preliminare 129
2. Nota de schimb disonantă 137
Exerciții preliminare 156
3. Nota anticipată 158
Exerciții preliminare 161

Scanned with OKEN Scanner

Disonanța ca fenomen primar (Disonanțele expresive) . . . 161
1. Suspensiunea 161
a) Tratarea suspensiunii pe baza principiilor renascentiste . 163
b) Aspecte noi ale tratării suspensiunii 169
Exerciții preliminare 176
Rezolvarea ornamentală a suspensiunii 179
Exerciții preliminare 199
Unele rezolvări atipice ale suspensiunii 203
Introducerea liberă a disonanței 206
2. Tratarea acordurilor de septimă 206
3. Apogiatura 220
Exerciții preliminare 229
4. Pedala 230

Partea II

PROCEDEE POLIFONICE ALE CREAȚIEI BACHIENE ÎN CONTRAPUNCTUL LA DOUĂ VOCI

I. Voci melodice de acompaniament și de întregire 237
II. Mișcarea alternativă a vocilor 247
A. Mișcarea alternativă imitativă 248
B. Mișcarea alternativă de întregire 259
III. Imitația 262
IV. Canonul 287
V. Contrapunctul dublu 295
A. Contrapunctul dublu la octavă 295
B. Contrapunctul dublu la decimă 299
C. Contrapunctul dublu la duodecimă 302
D. Contrapunctul dublu consecutiv sau concomitent la mai multe intervale 304
VI. Țesătura motivică 306
VII. Basul ostinat 311
VIII. Suprapunerea a două subiecte contrastante 319

Partea III

CONTRAPUNCTUL LA TREI ȘI MAI MULTE VOCI

Aspecte ale verticalității

I. Problema structurii armonice tonal-funcționale în contrapunctul la trei voci 327
a) Disonațele melodico-ornamentale 330
1. Nota de pasaj 330
2. Nota de schimb 339
3. Nota anticipată 347
b) Disonanțele expresive 348
1. Suspensiunea (întîrzierea) 348
2. Apogiatura 374

Scanned with OKEN Scanner

Partea IV

PROCEDEE DE CREAȚIE POLIFONICĂ LA TREI ȘI MAI MULTE VOCI

În structura polifonică omogenă

I. Melodie dată *(cantus firmus)* armonizată și asociată cu o voce melodică de acompaniament 383
II. Mișcarea alternativă imitativă 385
III. Mișcarea alternativă de întregire 391
IV. Imitația la trei voci 393
V. Canonul 405

În structura polifonică eterogenă

I. Două voci imitative susținute de un bas ostinat 411
II. Suprapunerea a două sau trei planuri melodice 414
III. Contrapunctul triplu și multiplu 426
IV. Contrapunctul la patru și cinci voci 428

Procedee de creație în structura la patru și cinci voci

I. Mișcarea alternativă și de întregire 430
II. Imitația la patru și cinci voci 433
III. Canonul 448
IV. Structura polifonică eterogenă 452
V. Imitația dublă 457
VI. Corul dublu 461

Anexa

ELEMENTE ALE LIMBAJULUI MUZICAL BACHIAN ÎN LUMINA MUZICII DIN PRIMA PARTE A SECOLULUI AL XX-LEA . . 477

Scanned with OKEN Scanner

De același autor au mai apărut:

30 Mici piese pentru pian	7 lei
Dansuri vechi ardelenești (*pian*)	5 lei
Suita pentru pian	6 lei
Sonatină pentru vioară și pian	7 lei
Vulturul răzbunării (*poem coral — pentru cor mixt*)	
Hore și madrigale pentru cor a cappella	13 lei
Coruri pentru copii la trei voci egale (*prelucrări de cîntece populare*)	10 lei
Dálok (*lieduri în limba maghiară*)	15 lei
Polifonia vocală a Renașterii	21 lei

Redactor
SAMSON STERNBERG

Tehnoredactor
CARMINA CIZER

Bun de tipar: 27.01.1973. *Coli de tipar 31,50.*
Tiraj: 735 exemplare.

Tiparul executat sub com. nr. 702 la Întreprinderea Poligrafică „Tiparul", str. Fabrica de Chibrituri nr. 9-11, București — Republica Socialistă România